اقبالؔ کی خامیاں

جوشؔ ملسیانی

تعارف
کالی داس گپتا رضاؔ

اقبالؔ کی خامیاں

جوشؔ ملسیانی

تعارف
کالی داس گپتا رضاؔ

تیسرا ایڈیشن : ۱۹۹۴ء

مصنف : جوشؔ ملسیانی

مرتب : کالی داس گپتا رضاؔ

پبلشرز : ساکار پبلشرز پرائیویٹ لمیٹڈ

جولی بھون ۱، ۱۰، مرین لائنز، بمبئی ۴۰۰۰۲۰

پرنٹرز : ملٹی پرنٹ، بمبئی ۴۰۰۰۰۸

تعداد : ۴۰۰

قیمت : ۵۰ روپے

فہرست

تعارف

علامہ ڈاکٹر سر محمد اقبال مرحوم کا پہلا باقاعدہ مجموعۂ کلام "بانگِ درا" آخرِ اگست یا اوائلِ ستمبر ۱۹۲۴ء میں شائع ہوا تھا۔ جواں مرگ شاعر نریش کمار شاد مرحوم کے والد جناب نوہریا رام درد نکودری[1] ان دنوں دیال سنگھ کالج لاہور میں زیرِ تعلیم تھے۔ اُن سے میری ملاقات ۱۹۴۳ء میں کوٹ رادھا کشن[2] میں ہوئی۔ میں ۱۸ سال کا تھا اور اپنے بھائی کے پاس جو کوٹ رادھا کشن سنٹرل بینک کے مینجر تھے، گرمیوں کی چھٹیاں گزارنے کے لیے گیا ہوا تھا۔ درد صاحب ہفتہ وار اخبار "نریش" کے ایڈیٹر تھے۔ یہ اخبار وہاں کے ایک رئیس سردار لکھن سنگھ راجاؤں اور نوابوں کی خوشنودی حاصل کرنے کے لیے نکالا کرتے تھے۔ شام کو درد صاحب اور میں تقریباً روزانہ نہر کی پٹڑی پر میلوں سیر کیا کرتے تھے۔ الیسی ہی ایک سیر کے دوران میں انھوں نے مجھے بتایا

---

[1] ولادت ۳ جون ۱۹۰۵ء

[2] لاہور اور پتوکی ریلوے لائن پر واقع ایک ریلوے اسٹیشن۔ اب پاکستان میں شامل ہے

کہ بانگِ درا جو اُنھی دنوں شائع ہوئی تھی ، مولانا تاجور نجیب آبادی کی ترغیب پر انھوں نے استاذی قبلہ جوشؔ ملسیانی کی خدمت میں اسقام کی نشاندہی کے لیے پیش کی تھی اور مولانا ہی کے کہنے پر لالہ کرم چند نے اپنے ہفتہ وار اخبار "پارس" میں ان مضامین کو (شاید ۱۹۲۷ء میں) قسط وار چھاپا تھا۔ قسطیں "جرّاح" کے نام سے چھپی تھیں۔ جنابِ عرشؔ ملسیانی اسے یوں بیان فرماتے ہیں۔ [۱]

"والد (جوشؔ ملسیانی) کے ایک ذہین اور ہونہار شاگرد تھے نوہریا رام دردؔ .... دردؔ صاحب نے ایک ترکیب سوچی۔ بانگِ درا کا ایک نسخہ لائے اور والد صاحب سے کہنے لگے کہ اس میں جو اسقامِ سخن ہیں اُن پر ایک مضمون لکھ دیجیے۔ یہ سادہ مزاج اور بھولے تو تھے ہی۔ جھٹ مان گئے۔ ایک ہی نشست میں نشان لگا لیے اور لالہ کرم چند کے ہفتے وار اخبار "پارس" میں دس کے قریب قسطیں جرّاح کے نام سے چھپ گئیں۔ لاہور میں بڑا شور ہوا۔ جو لوگ ان کے قدر شناس اور اُن کی طرف تھے وہ بھی مخالف ہو گئے۔ اُن میں ایک تو حفیظؔ جالندھری ہی تھے۔ یہ مخزن کے دوسرے دور میں اس کے مدیر ہو گئے تھے۔ اُنھوں نے والد کی تصویر اور حالات اشاعت کے لیے منگوائے تھے۔ جب یہ مضمون شائع ہوئے تو اُنھوں نے اس کی اشاعت کا ارادہ ترک کر دیا اور نہیں چھاپا۔

دردؔ نے تنقیدی مضامین کتابی صورت میں چھاپ دیے تھے۔ جب نیازؔ فتحپوری، نوحؔ ناروی اور ریاضؔ خیر آبادی کو کتاب بھیجی تو سب نے بہت پسند کی ——"

لیکن ان دونوں اقتباسات سے زیادہ اہم وہ واقعہ ہے جو "اقبالؔ کی خامیاں" چھپنے کے بعد پیش آیا۔ مجھے جناب دردؔ نے بتایا (تقریباً یہی الفاظ تھے):

"قبلہ جوشؔ ملسیانی کے مزاج میں فتنہ پروری نہ تھی۔ وہ ان مضامین کو بصد مشکل جرّاح کے فرضی نام سے شائع کرنے پر تیار ہوئے تھے۔ انھیں کتابی شکل میں لانے پر وہ کس

---

[۱] مکتوباتِ جوشؔ ملسیانی بنام رضا ص ۳۱

طرح راضی ہو سکتے تھے۔ لیکن میں نے اُن کی اجازت کے بغیر ہی اس کتاب کو "اقبال کی خامیاں" نام دے کر چھاپ دیا۔ اور اس کی پہلی جلد لے کر ایک دن علامہ اقبال کی خدمت میں حاضر ہوا۔ علامہ مونڈھے پر بیٹھے حقّہ پی رہے تھے۔ اُنھیں مضامین کی اشاعت کا علم تھا اور یہ بھی علم تھا کہ یہ جوشؔ ملسیانی کے لکھے ہوئے ہیں۔ کتاب کو کہیں کہیں سے اُلٹ پلٹ کر دیکھا اور پیشانی پر بغیر کوئی بل لائے ہوئے فرمایا کہ "جوشؔ میرے خواجہ تاش ہیں۔ میری طرف سے اُن کا شکریہ ادا کیجیے گا اور کہیے گا کہ مَیں اس کتاب سے استفادہ کروں گا"۔ یہ واقعہ ۱۹۲۸ء کا ہے ——————"

گویا۔ بڑوں کی بات جو کچھ ہے۔ بڑی ہے۔

دردؔ صاحب کہتے تھے کہ جب انھوں نے یہ بات کچھ دنوں بعد[1] جوشؔ صاحب کے گوش گزار کی تو انھوں نے اس کا بہت بُرا مانا۔ مشرقی افریقہ جانے سے پہلے (شاید ۱۹۴۶ء) جب میں استاذی قبلہ جوشؔ ملسیانی کی خدمت میں حاضر ہوا تھا تو اُنھوں نے دردؔ صاحب کی بات کی تصدیق کی تھی۔

کتاب کا پہلا ایڈیشن (۱۹۲۸ء) مدّت ہوئی، ختم ہو چکا تھا اور جوشؔ صاحب اس کے بعد لگ بھگ ۴۸ سال زندہ رہے۔ مگر پیہم اصرار کے باوجود نہ ہی انھوں نے اس پر نظرِ ثانی کی اور نہ اس کا دوسرا ایڈیشن چھاپنے کی اجازت کسی کو دی۔ البتہ اُن کے انتقال کے اگلے ہی سال یعنی ۱۹۷۷ء میں اُن کے فرزند جناب عرشؔ ملسیانی نے کتاب کا دوسرا ایڈیشن شائع کر دیا[2]۔ یہ بھی ہاتھوں ہاتھ نکل گیا اور ۲۵ ستمبر ۱۹۷۹ء کو عرشؔ صاحب بھی پرلوک سدھار گئے۔

جوشؔ صاحب کی تاریخِ ولادت (جو انھوں نے مجھے وثوق سے بتائی تھی) یکم فروری ۱۸۸۳ء ہے[3]۔ گویا جب یہ

---

[1] "کچھ دنوں بعد" اس لیے کہ جوشؔ صاحب نکودر میں رہتے تھے اور علامہ اقبال اور دردؔ صاحب لاہور میں۔ لاہور اور نکودر میں ۷۰ میل کا فاصلہ ہے۔ اس لیے دردؔ صاحب کا نکودر آنا جانا کم ہی ہوتا تھا۔

[2] اس ایڈیشن پر بطور ناشر جناب ساحرؔ ہوشیار پوری کا نام درج ہے

[3] وفات ۲۷ جنوری ۱۹۷۶ء

مضامین لکھے گئے تھے اس وقت اُن کی عمر ۲۴ سال کی تھی۔ علامہ اقبال اور جوش صاحب کے استاد داغ کو انتقال کیے ابھی بائیس تیئیس سال ہی ہوئے تھے۔ یہ زمانہ وہ ہے جب داغ کے قائم کردہ نظریاتِ فنِ شعر عروج پر تھے۔ کوئی شاعر جوہرِ شاعری سے کتنا ہی لبریز کیوں نہ ہو وہ اُس وقت تک مستند نہیں سمجھا جاتا تھا جب تک اُس کے زبان و بیان لغزشوں اور خامیوں سے پاک نہ ہوں۔ چنانچہ یہ کتاب اسی مسلک کو مدِّ نظر رکھ کر تصنیف کی گئی تھی اور یہ صرف علامہ کے پہلے مجموعۂ کلام بانگِ درا تک ہی محدود ہے۔

اب زبان و بیان کے نظریے بدل چکے ہیں۔ ہو سکتا ہے بعض باتیں آج قابلِ قبول نہ ہوں تو بھی کتاب چھاپی جارہی ہے۔ اس کے چھپنے سے نہ اُس وقت علامہ کی بلند قامتی میں کوئی کمی واقع ہوئی تھی نہ اب ہونے والی ہے، مگر اس کا کیا کیا جائے کہ کتاب کی مانگ اب بھی ویسی ہی ہے۔ شاید نیا ذہن، فنِ شعر میں، قدیم اساتذہ کے ذہن تک رسائی کا متمنی ہے۔

جوش صاحب نے لکھا ہے

"(ہم) اہلِ ذوق سے درخواست کرتے ہیں کہ اسے (اس کتاب کو) محض حسنِ عقیدت کا اقتضا اور خالص نیک نیتی پہ محمول سمجھا جائے ———"

تیسرے ایڈیشن کے شائع کرنے میں بھی یہی جذبہ کارفرما ہے۔

کالی داس گپتا رضا
بمبئی ۴۰۰۰۳۶
۲۵ اگست ۱۹۹۴ء

چند معروضات اور

(۱) یہ کتاب پہلی بار ۱۹۲۸ء میں چھپی تھی۔ مدّت بعد اس کی ایک جلد استاذی قبلہ جوشؔ ملسیانی نے، بعض اغلاط درست کر کے، اپنے دستخط کے ساتھ مجھے مرحمت فرمائی تھی۔ جب ۱۹۷۷ء میں برادرم عرشؔ ملسیانی مرحوم نے اسے دوبارہ شائع کرنا چاہا تو انھوں نے وہ نسخہ مجھ سے منگوا لیا۔ اس سے قبل کہ وہ اسے لوٹاتے وہ طویل بیماری میں مبتلا ہو گئے اور اُن کا انتقال ہو گیا۔ اب اس نہایت کمیاب اشاعت کی ایک جلد جناب ست پال ملہوترہ عارفؔ کی عنایت سے دستیاب ہوئی ہے۔ یہ نسخہ میرے بزرگ خواجہ تاشؔ جناب پورن سنگھ ہنرؔ کے کتب خانے میں تھا۔ سرورق پر لکھا ہے

اقبال کی خامیاں

مصنف : حضرتِ جرّاح

مرتبہ : نوہریا رام دردؔ نکودری

بار اوّل ۱۹۲۸ء تعداد ...۱ قیمت فی جلد ۱۲؍ آنے

اس نسخے کے ساتھ دردؔ صاحب کا لاہور سے ۲۶ مارچ ۱۹۳۱ء کا لکھا ہوا ایک خط بنام ایڈیٹر چمن امرتسر (جناب پورن سنگھ ہنرؔ) بھی ہمدست ہوا جس میں درخواست کی گئی ہے کہ اس کتاب پر ماہنامہ چمن میں تبصرہ کر دیا جائے۔ کتاب میں کتابت وغیرہ کی بہت سی غلطیاں بھی دردؔ مرحوم نے اپنے قلم سے درست کر دی ہیں۔

دردؔ صاحب کا لکھا ہوا مختصر "عرضِ حال" یہ ہے:۔

"اقبال کی خامیوں پر حضرتِ جرّاح نے اخبار پارس،
لاہور میں جو سلسلۂ مضامین نکالا تھا وہ احباب کے
تقاضوں کی بنا پر اب کتابی صورت میں حاضر ہے۔
گر قبول افتد زہے عزّ و شرف "

(۲) دوسری بار یہ کتاب ۱۹۷۷ء میں برادرِ معظم عرش ملسیانی مرحوم کے دیباچے کے ساتھ شائع ہوئی۔ دیباچے کی پہلی چند سطریں ملاحظہ فرمایئے:

"یہ کتاب ۱۹۲۸ء میں جرّاح کے نام سے شائع ہوئی تھی۔ اصل میں اخبار "پارس" لاہور میں ہر ہفتے "اقبال کی خامیاں" کے عنوان سے ایک مضمون شائع ہوتا تھا جو بعد میں نریش کمار کے والد دردؔ نکودری نے کتابی صورت میں شائع کرایا۔ گویا اس تصنیف کو کم و بیش پچاس سال ہو چکے ہیں۔ اب والدِ محترم

(جوش ملسیانی کے انتقال کے بعد یہ راز ظاہر کرنے میں مجھے ذرا بھی تامل نہیں کہ مصنف وہ خود تھے اور جسراج فرضی نام تھا ــــــــــــــــ "

عرش صاحب نے پہلی اشاعت میں در آئی بعض غلطیاں درست کر دیں۔ مگر ان بیسیوں غلطیوں کی طرف دھیان نہ دیا جو سہوِ کتابت وغیرہ کی وجہ سے پیدا ہوگئیں۔ بعض فقرے کتابت ہی نہیں ہوئے اور بعض مصرعے چھوٹ گئے یا چھوڑ دیے گئے۔ ماخذ کے صفحہ نمبر پہلے ایڈیشن میں بھی خال خال ہی دیے گئے تھے۔ اب صورتِ حال یہ ہوگئی کہ دیے ہوئے صفحہ نمبروں کا اندراج بھی کئی جگہ غلط ہوگیا۔ چنانچہ میں نے استاذی قبلہ جوش ملسیانی کے مشہور اور کہنہ مشق شاگرد جناب ساحر[1] ہوشیارپوری سے بھی اس ایڈیشن پر سہوِ کتابت کے پیشِ نظر نظرِ ثانی کرائی۔ کیونکہ اس دوسری اشاعت کے ناشر جناب ساحر ہوشیارپوری ہی تھے۔ اس ضعفِ پیری کے باوصف وہ جو کچھ بھی کر سکے اس کے لیے میں اُن کا شکر گزار ہوں۔ (مواد کتابت کے لیے تیار تھا کہ یہ افسوسناک خبر ملی کہ ۱۲ اگست ۱۹۹۴ء کو طویل علالت کے بعد ان کا انتقال ہوگیا)

(۳) تیسری بار اب یہ کتاب سولہ سال کے وقفے کے بعد قارئین اور احباب کے بہیم اصرار پر میں نے شائع کی ہے۔ جوش صاحب مشاہیر عہد سے ہیں اور میرے نہایت محترم استاد ہیں، علامہ اقبال میرے لیے ہی نہیں پوری اُردو دنیا کے لیے باعثِ صد افتخار ہیں، اس لیے میں ان کے اشعار یا ان کے اشعار پر تنقید پر کچھ کہنے کا اہل نہیں ہو سکتا۔

گزشتہ دو اشاعتوں اور اس اشاعت میں فرق یہ ہے کہ

(۱) بعض (مگر بہت ہی کم) لفظوں میں درد صاحب اور ساحر صاحب کی درستی کے پیشِ نظر ترمیم کر دی ہے

(۲) دوسری اشاعت میں جو جملے یا مصرعے چھوٹ گئے تھے انھیں شامل کر لیا ہے

---

[1] ولادت: ۱۰ فروری ۱۹۱۳ء

(۳) تمام صفحہ نمبروں کو "بانگِ درا" (پہلا ایڈیشن[1]) سے مقابلہ کر کے نہ صرف صحیح کر دیا ہے بلکہ جو درجنوں صفحہ نمبر دیے ہی نہیں گئے تھے وہ سب درج کر دیے ہیں

اس ایڈیشن کے متن کو اصل کے مطابق کرنے میں میں نے بڑی جستجو اور کاوش سے کام لیا ہے۔ کتاب علامہ اقبالؔ کے مجموعۂ کلام "بانگِ درا" (پہلا ایڈیشن) ہی تک محدود ہے۔ اور تصحیحِ متن میں یہی ایڈیشن میرے پیشِ نظر رہا ہے۔

کالی داس گپتا رضاؔ۔ بمبئی
۲۵ اگست ۱۹۹۴ء

---

[1] بانگِ درا کے پہلے ایڈیشن پر تاریخ یا سالِ اشاعت درج نہیں ہے مگر اس کے تیسرے ایڈیشن پر جو علامہ اقبالؔ کی زندگی میں شائع ہوا تھا پہلے ایڈیشن کی تاریخ ستمبر ۱۹۲۴ء دی ہے۔ میرے کتب خانے میں 'بانگِ درا' کے پہلے ایڈیشن کا وہ نسخہ ہے جو علامہ نے "پروفیسر سر تھامس آرنلڈ" کو پیش کیا تھا۔ اس پر علامہ نے دستخط (محمد اقبالؔ) کر کے تین ستمبر ۱۹۲۴ء (لاہور) تاریخ ڈالی ہے۔ یہ ساری تحریر انگریزی میں ہے۔ اس سے یہی نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ یہ جلد اُن چند نسخوں میں سے ہوگی جو مجلد ہو کر یکم ستمبر تا تین ستمبر ۱۹۲۴ء علامہ کو ملے ہوں گے

پیش لفظ[1]

اقبال کی شاعرانہ قابلیت اور زورِ تخیل سے کسی کو انکار نہیں ہو سکتا۔ دنیائے شاعری میں اس کی شہرت لاثانی ہے۔ اس کی طبیعت دریائے موّاج ہے جس کی بے قرار لہریں سرزمینِ پنجاب کے دریاؤں کو پُرشور بنا کر عجم اور عرب کے صحرائی ذرّوں کو دلِ بے تاب بنا رہی ہیں۔ کلام کی پاکیزگی اور اس کے ساتھ ساتھ واقعاتِ حاضرہ کی سچّی تصویر اسے ترجمانِ حقیقت کہے جانے کی شہادت دیتی ہے۔ آزاد اور حالی نے جس ملکی اور قومی میدان میں گامزنی کی تھی، اقبال نے اُسی میدان میں شہسواریوں کے جوہر دکھائے۔ اس کی آواز میں درد ہے، اثر ہے۔ شاعرانہ انداز میں سوز اور ساز، نیاز اور ناز، سحر اور اعجاز، غرض کہ سب کچھ ہے۔ مگر اس میں کیا راز ہے کہ اس کو اتنے حسنِ قبول، اتنی خوش کلامی اور اتنی

---

[1] ۔ اصل کتاب میں یہ عنوان درج نہیں تھا۔ یہ سہولت کے لیے مَیں نے بڑھایا ہے۔ (رضا)

کہنہ مشقی کے باوجود اب تک درجہ استناد حاصل نہیں ہے۔ ذوق سلیم اسے تکمیلِ فن کا وہ درجہ کیوں نہیں دیتا جو جلیل، کوثر، ریاض، مضطر، نوح، یاس اور بے خود وغیرہ کو حاصل ہے۔ ہم اس بات کا کھوج لگانا چاہتے ہیں، اور اہلِ ذوق سے درخواست کرتے ہیں کہ اسے محض حسنِ عقیدت کا اقتضاء اور خالص نیک نیتی پر محمول سمجھا جائے۔ کیونکہ ہم اقبال کو، جو سرزمین پنجاب کے لیے مایۂ افتخار ہے، ایک ایسا مکمل شاعر دیکھنا چاہتے ہیں جس میں تکمیلِ فن کی بھی پوری پوری شان جلوہ گر ہو۔

اقبال کی مشہور تصنیف "بانگِ درا" اس وقت ہمارے سامنے ہے۔ اس کو پڑھنے سے جہاں حسنِ تخیل اور خوش بیانی کی داد دینی پڑتی ہے، وہاں اکثر جگہ اصولِ فن کے لحاظ سے افسوس بھی آتا ہے۔ یہی لغزشیں اور خامیاں ہیں جو اقبال کو مستند بنانے میں مانع ہوتی ہیں۔ اگر یہ لغزشیں شاذ کا حکم رکھتیں تو چنداں مضائقہ نہ تھا۔ ہم یہ مصرعہ پڑھ کر خاموش ہو جاتے ؎

گر سخن اعجاز باشد بے بلند و پست نیست

مگر ہمیں افسوس سے کہنا پڑتا ہے کہ اس میں اصولِ فن کے عیوب قلیل نہیں، بلکہ کثیر ہیں۔ ہمارا خیال ہے کہ اس موضوع پر قلم اٹھانے اور اقبال کو اس کی لغزشوں پر توجہ دلانے میں بہت کم کوشش کی گئی ہے۔ عقیدت مندوں نے آج کل کے شاعروں کی طرح سارا زور واہ وا اور سبحان اللہ میں صرف کیا ہے۔ ورنہ یہ ممکن نہ تھا کہ اقبال سا خوش فکر اور فہمیدہ شاعر اصولِ فن اور تکمیلِ سخن پر متوجہ نہ ہوتا۔ اس مبالغہ آمیز فخر و ستائش کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہم اقبال کو کہنہ مشق ہونے کے باوجود کہنہ مشق کہنے کے لیے تیار نہیں ہیں۔ ضعفِ بیان، سستیِ بندش، بے ربطیِ کلام کے نمونے اور عجزِ طبیعت کے ثبوت اکثر جگہ پائے جاتے ہیں۔ بعض جگہ شعر گوئی اور معمہ گوئی میں تمیز کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ لفظی اور معنوی تعقید کی مثالیں بھی کچھ

کم نہیں۔ ٹکسال باہر لفظوں کی بھرمار ہے۔ نوادرِ افکار کے ساتھ ساتھ ندرتِ الفاظ اور ندرتِ تراکیب کا کافی ذخیرہ موجود ہے۔ جابجا معنوی لغزشیں پائی جاتی ہیں۔ زبان کے لحاظ سے یہ کہہ سکتے ہیں کہ فارسیت حد سے زیادہ ہے۔ روزمرّہ اور محاورہ زبان میں اکثر جگہ ٹھوکریں کھائی ہیں۔ اور تو اور تذکیر و تانیث کی بھی غلطیاں پائی جاتی ہیں۔ متروکات کی ذرا بھی پروا نہیں کی گئی۔ اختلافِ لغت، شترگربہ، ایطاے جلی اور ایک دو جگہ سرقہ کے عیوب بھی مصنّف پر انگلیاں اٹھا رہے ہیں۔ حشو و زائد اور تخفیفِ الفاظ پر بندشیں شکوہ مسخ ہو رہی ہیں۔ تقدّم و تاخر میں دقیانوسی طریقے اختیار کیے گئے ہیں۔ بعض جگہ امل اور بے جوڑ لفظ جمع کر دیے گئے ہیں۔ جس سے گلہائے مضامین کا دامن کانٹوں میں اُلجھ کر رہ گیا ہے۔ یہاں ہر ایک بڑے عیب کی ایک دو مثالیں درج کی جاتی ہیں۔ آگے چل کر ہر ایک عنوان کے تحت میں تفصیل وار بحث کی جائے گی۔

۱ متروکات :۔

"بانگِ درا" میں لفظ یاں، واں، از، تا، اے کہ، تلک، پر بمعنی لیکن، مگر بمعنی شاید، نہ کی جگہ نے، گر بمعنی اگر، میری جان کو مری جاں بہ تخفیفِ نون، پنہاتا ہوں کو پہناتا ہوں، وغیرہ وغیرہ کثرت سے استعمال کیے گئے ہیں اور یہ سب الفاظ بالاتفاق فصحا کی متروکات میں شامل ہیں۔

۲ تذکیر و تانیث کی غلطیاں :۔

صفحہ ۲۰۶، بانگِ درا (پہلی اشاعت) مصرعہ ذیل ملحوظ ہو۔ ؎

وائے ناکامی متاعِ کارواں جاتا رہا

متاع مونث ہے۔ امیر مینائی فرماتے ہیں ؎

یہ فوجِ غم آکر گری اِک دم میں ساری لٹ گئی
جتنی متاعِ صبر تھی مجھ خستہ جاں کے دل کے پاس

صفحہ ۱۱۸ پر فرماتے ہیں ؎
ہوش کا دارو ہے گویا مستیٔ تسنیمِ عشق

دارُو مؤنّث ہے۔ یہ مصرعہ بہت مشہور ہے ؎
بدگماں وہم کی دارو نہیں لقمان کے پاس

۳ شترگربہ :۔

صفحہ ۵۷۔ مسدس نالۂ فراق کے ایک بند میں متکلم اپنے لیے لفظ میں استعمال کرتا ہے اور کہتا ہے ؎

ذرّہ میرے دل کا خورشید آشنا ہونے کو تھا
آئینہ ٹوٹا ہوا عالم نما ہونے کو تھا
نخل میری آرزو کا ہرا ہونے کو تھا
آہ! کیا جانے کوئی، میں کیا سے کیا ہونے کو تھا

مگر اس سے اگلے بند میں لفظ ہم استعمال کیا گیا ہے ؎

اب کہاں وہ شوقِ رہ پیمائیِ صحرائے علم
تیرے دم سے تھا ہمارے سر میں بھی سودائے علم

لطف یہ ہے کہ اس سے اگلے بند میں پھر لفظ میں استعمال کرنا شروع کر دیا ہے۔

۴ ایطائے جلی :۔

صفحہ ۹۰ ؎ اور دکھلائیں گے مضموں کی ہمیں باریکیاں
اپنے فکرِ نکتہ آرا کی فلک پیمائیاں

قافیہ میں دونوں جگہ الف نون جمع کا باندھا گیا ہے۔ حالانکہ مصرعہ ثانی میں زباں ، آسماں وغیرہ کا قافیہ آنا چاہیئے۔

۵ نُدرتِ الفاظ :۔

صفحہ ۱۸۱/۵ اِک ذرا افسردگی تیرے تماشاؤں میں تھی۔ تماشہ کی جمع تماشے ہے۔ حرفِ جار کے اثر سے تماشوں ہو جائے گی۔ اگر جمع تماشائے ہوتی تو حرف میں کے اثر سے تماشاؤں کو درست مان لیتے۔ چونکہ قافیہ صحراؤں، داناؤں وغیرہ تھا اس لیے تماشا کی جمع بھی تماشاؤں لکھ دی گئی۔ دُنیا کے سیر تماشوں میں کیا رکھا ہے۔ عام بول میں یہی کہتے ہیں۔ یہ کوئی نہیں کہتا کہ دنیا کے سیر تماشاؤں میں کیا رکھا ہے۔

نظم شکوہ:۔ صفحہ ۱۸۳۔ "پھر یہ آزردگیِ غیرِ سبب کیا معنی"۔ بے سبب، بے جا، بے وجہ، ناروا، بے محل، اتنے لفظ موجود تھے۔ مگر سب کو چھوڑ کر ٹکسال باہر لفظ غیر سبب استعمال کیا گیا۔ مرزا غالب مرحوم نے ایک خط میں اس لفظ کو گدھوں کی زبان لکھا ہے (نقلِ کفر کفر نہ باشد)۔ دیکھو اردوئے معلیٰ۔ صفحہ ۲۱۹

صفحہ ۱۶۱ سے "کیا تماشا ہے ردی کاغذ سے مٹ جاتا ہے تو" ردی کی دال مشدّد ہونی چاہیے۔ یہ لفظ تخفیف دال سے کہیں نہیں بولا جاتا۔ صفحہ ۲۷۵۔ اہلِ پنجاب، اہلِ ہند، اہلِ جہاز، اہلِ علم، اہلِ ہنر رواجی لفظ ہیں۔ مگر صفحہ ۲۷۵ پہ جو اہلِ محرم لکھا ہے یہ سراسر بدعت ہے۔

۶ مہمل گوئی :۔

صفحہ ۳۰۶ سے

مکاں فانی مکیں آنی ازل تیرا ابد تیرا
خدا کا آخری پیغام ہے تو جاوداں تو ہے

مصرعہ اوّل فہم انسانی سے بالاتر ہے۔ مصرعہ ثانی میں ہے تُو اور تُو ہے، کو لغویات میں شامل سمجھنا چاہیے۔ یا تو دونوں جگہ ہے تُو کہا جائے یا دونوں جگہ تُو ہے کہا جائے اور یہاں کوئی خاص رکاوٹ بھی نہ تھی ؎

خدا کا آخری پیغام تُو ہے جاوداں تُو ہے

صفحہ ۱۴۸ ؎

نیا جہاں کوئی اے شمع! ڈھونڈیے کہ یہاں
ستم کشِ تپشِ ناتمام کرتے ہیں

معنی شعر فی بطن الشاعر" کرتے ہیں" کے فاعل کا پتا نہیں اور ستم کشِ تپشِ ناتمام تو سراسر معمّہ ہے۔ تپشِ ناتمام کی نادر ترکیب کسی انگریزی لفظ کا ترجمہ ہو تو ہو۔ فارسی میں اس کا رواج تو درکنار مفہوم بھی کچھ نہیں پھر اس کا پیوند ستم کش کے ساتھ؟ کہیں کی اینٹ کہیں کا روڑا۔ اس کے علاوہ مصرعۂ اوّل میں شمع کے لیے ڈھونڈ کہنا چاہیئے۔ مگر ڈھونڈیے کہا گیا ہے۔ گویا شمع سے پہلے لفظ جناب محذوف ہے۔

۷ روزمرّہ:۔

صفحہ ۱۰۳ ؎ چارہ گر دیوانہ ہے، میں لادوا کیوں کر ہوا

مرض لادوا ہوتا ہے مگر یہاں مریض لادوا ہو گیا ہے۔ امیر مینائی فرماتے ہیں ؎

اے مسیحا میرے دشمن ہوں شفا سے نا اُمید
تُو سلامت، درد میرا لادوا کیوں کر ہوا

صفحہ ۱۳۰: "تشنۂ دائم ہوں، آتش زیرِ پا رکھتا ہوں میں"

آتش زیرِ پا ہونا، آتش زیرِ پا رہنا زبان ہے مگر لفظِ آتش کو الگ کرکے "آتش زیرِ پا رکھتا ہوں" کہہ دیا۔ اسی طریق پر گوش بر آواز ہونے کی جگہ اگر یہ کہا جائے کہ میں آواز پہ گوش رکھتا ہوں، تو اسے کون درست مان لے گا۔ یہ کہنا چاہیے کہ آواز پہ کان لگائے ہوئے ہوں۔ اسی طرح آتش زیرِ پا رکھتا ہوں میں، اس کی جگہ بھی مصرعہ ذیل کو دستورِ عمل بنانا پڑے گا۔

ع اک آگ سی ہے پاؤں کے نیچے دبی ہوئی

صفحہ ۲۴ ہاں مگر اک دُور سے آتی ہے آوازِ درا

کچھ دُور سے آواز آرہی ہے کہنا چاہیئے۔ اِک دور سے آوازِ درا آتی ہے بے معنی بات ہے۔

صفحہ ۱۰۰

تو میرا شوق دیکھ، مرا انتظار دیکھ

کسی کا انتظار ہوا کرتا ہے نہ کہ میرا انتظار۔

۸ فارسیت :۔

صفحہ ۱۱۵
غم زدائے دلِ افسردۂ دہقاں ہونا
رونقِ بزمِ جوانانِ گلستاں ہونا

صفحہ ۱۳۰
موجبِ تسکیں تماشائے شرارِ جستہ
ہو نہیں سکتا کہ دل برق آشنا رکھتا ہوں میں

پہلے شعر میں ہونا بری طرح کھٹک رہا ہے۔ یہاں بُودن لکھا جائے تو فارسیت کی کمی پوری ہو جاتی ہے۔ دوسرے شعر کے مصرعۂ اوّل میں اردو زبان کا جو نمونہ دکھایا گیا ہے اس کو کیا کہیں۔ ولی دکنی نے بھی اردو میں اس ڈھنگ کی خالص

فارسیت استعمال نہ کی تھی۔ لطف یہ ہے کہ نثر بنانے میں بھی جستہ کا ہمزہ رفیقِ راہ ہوتا ہے۔ اس مصرعہ کو عرض کر کے فارسیت پر کچھ اور لکھنا بے کار ہے۔

۹ خرابیٔ بندش:۔

صفحہ ۱۳۲ ؎ چھیڑ آہستہ سے دیتی ہے مرا تارِ حیات

چھیڑ دیتی ہے ایک فعل مزید فیہ ہے۔ اس کے اجزا کو الگ کر کے ان میں دو لفظوں آہستہ اور سے کی بیچ لگائی گئی ہے۔ اسے خواہ عجزِ طبیعت سمجھو، خواہ بندش کا سقم، خواہ روزمرہ کی خرابی، بہر حال یہ عیب ہے۔

صفحہ ۲۰۹ "گفتمت روشن حدیثے، گر توانی دار گوش"

چونکہ قافیہ سر فروش، خموش تھا، اس لیے گوش دار کو بھی دار گوش کہہ دیا۔ ورنہ گوش دار سے بھی وزن درست رہتا ہے۔

صفحہ ۲۸۰ "ڈالی گئی جو فصلِ خزاں میں شجر سے ٹوٹ"

ڈالی گئی مصدر ڈالنا کا فعل مجہول ہے۔ سارا مصرعہ پڑھ کر جب لفظ ٹوٹ پر پہنچتے ہیں تو پتہ چلتا ہے کہ یہ فعل مجہول نہیں بلکہ ڈالی بمعنی شاخ ہے۔ دوسری خرابی یہ ہے کہ ٹوٹ گئی کے دونوں اجزا الگ الگ کر دے اور ان کی ترتیب کو بھی الٹ دیا۔ پھر الٹے ہوئے ہر دو اجزا میں چھ لفظ اور ڈال دیے گئے ہیں جس سے مصرعہ معجونِ مرکب ہو گیا ہے۔ اگر یوں لکھا جاتا ؎

جو ڈالیاں خزاں میں شجر سے الگ ہوئیں
ممکن نہیں ہری ہوں وہ ابرِ بہار سے

تو تمام خرابیاں رفع ہو جاتیں۔ یہ مصرعہ خرابیٔ بندش کی نمایاں مثال ہے۔

۱۰ حشو و زوائد :-

صفحہ ۲۶۰ پھر نہ کر سکتی حباب اپنا اگر پیدا ہوا
توڑنے میں اس کے یوں ہوتی نہ بے پروا ہوا

مصرعۂ اوّل کی بندش نہایت ناقص ہے۔ لفظ پیدا کو کر سکتی کے بالکل نزدیک لانا چاہیئے۔ ورنہ کرنا مصدر کے افعال میں ہر جگہ ذم کا پہلو پیدا ہوگا۔ لفظ ہوا بھی بہت دور ہے۔ نیز اس شعر میں ایک ہوا زائد ہے۔ حزیں کے ایک مطلع پر بالکل اسی قسم کے عیب کی وجہ سے مرزا غالب نے کہا تھا حزیں تو آدمی تھا اگر یہ مطلع جبریل کا ہو تو بھی اسے مستند نہ مانو۔ یہ غلط ہے، یہ لغو ہے، یہ کفر ہے۔

صفحہ ۵۲ " اقبال بھی اقبال سے آگاہ نہیں ہے
کچھ اس میں تمسخر نہیں، واللہ نہیں ہے

مصرعہ ثانی سالم اور سالم نہیں تو دوسرا نصف حصہ محض برائے بیت ہے یہ حشو و زوائد کا مجموعہ ہے۔

۱۱ ندرتِ تراکیب :-

صفحہ ۳۰۸ بُتانِ رنگ و خوں کو توڑ کر ملت میں گم ہوجا

لفظ بتاں جاندار سے مخصوص ہے مگر یہاں پتھر کے بُت مراد لیے ہیں۔ کیونکہ لفظ توڑ کر سے یہی ثابت ہوتا ہے۔ پس بے جان چیز کے لیے اصولاً اور رواجاً بتہا لکھنا چاہیے تھا۔ بتہائے رنگ و خوں کو توڑ کر۔ پھر رنگ و خوں کی ترکیب بھی بارِ گوش ہے خاک و خوں کہا کرتے ہیں۔ رنگ و خوں جدت طرازی کا نمونہ ہے اور بتانِ رنگ و خوں سونے پر سہاگہ۔ ایسی غیر متعارف اور ٹکسال باہر ترکیبوں میں فصاحت کہاں رہ سکتی ہے۔ یہ کلام کو مہمل اور معمّا بنانے کی کوشش ہے۔ "تمیزِ رنگ و خوں کو چھوڑ کر

ملت میں گم ہو جا" اس طرح کہنے سے مطلب صاف ہو سکتا تھا۔ مدعا تو یہی تھا کہ کالے گورے اور ادنیٰ و اعلیٰ نسل کی تمیز چھوڑ دے۔

صفحہ ۱۰۰ پر ابرِ بہار کو سحابِ بہار لکھا ہے۔ اگر یہ درست ہے تو غمامِ بہار بھی درست ہونا چاہیئے۔

۱۲ معنوی لغزشیں:۔

صفحہ ۱۸۰ کس نے ٹھنڈا کیا آتش کدۂ ایراں کو؟
کس نے پھر زندہ کیا تذکرۂ یزداں کو؟

مضمون یہ تھا کہ مسلمانوں ہی نے آتش پرستی کو معدوم کیا۔ اور خدا کی پرستش دنیا میں پھیلائی۔ مگر لفظ یزداں (فاعلِ خیر) اہرمن (فاعلِ شر) کی ضد ہے۔ اور یہ آتش پرستوں ہی کا اصطلاحی لفظ ہے۔ جب آتش پرستی مٹ گئی تو یزداں کا تذکرہ بھی ساتھ ہی مٹ گیا۔ وہ زندہ کس طرح ہوا؟ اس قسم کے مضمون میں زندہ ہونے کے لیے لفظ یزداں کسی طرح نہیں آنا چاہیئے تھا۔ اور یہ معنوی خلل اسی لفظ کے استعمال نے پیدا کیا ہے۔

صفحہ ۱۳۰ زندگی اُلفت کی دردانجامیوں سے ہے مری
عشق کو آزادِ دستورِ وفا رکھتا ہوں میں

اُلفت کی دردانجامیوں کو زندگی بخش کہا گیا ہے۔ اس سے نہ صرف ترغیبِ وفا ثابت ہوتی ہے بلکہ وفائے اُلفت کا ثبوت بھی موجود ہے کہ چونکہ یہ دردانجامیاں زندگی بخش ہیں اس لیے وفائے اُلفت فرض ہے تاکہ اس کی دردانجامیوں سے مجھے زندگی ملتی رہے۔ پھر عشق کو دستورِ وفا سے آزادی کہاں۔ وفا کے دستور پر چلنا تو زندگی کے لیے ضروری ٹھہرا۔ پس مصرعۂ ثانی سے مصرعۂ اوّل کا دعوے بالکل مسترد ہو جاتا ہے۔

دوسری خرابی یہ ہے کہ وہ عشق ہی کہاں رہا جو دستورِ وفا سے آزاد ہوگیا۔

یہ تمام نقائص ایسے ہیں جن کے لیے ضرورتِ شعری کا عذر قبول کر لینے کی گنجائش بھی نہیں ہے۔ اس عذر کے جواب میں ایک فاضل نے بالکل درست کہا ہے کہ اگر ضرورتِ شاعری ہمیں است، ضرورتِ شعری چیست؟

بدقسمتی سے شاعری میں یہ عذر بھی نہیں چل سکتا کہ تو مطلب را درست بنویس، اگوششِ کاف کج باشد۔ پس ہم اقبال کے کلام کو ان ظاہری و معنوی عیوب سے پاک دیکھنا چاہتے ہیں۔ اور یہ گوارا نہیں کر سکتے کہ کاملانِ فن کو اس پر خندہ زنی یا انگشت نمائی کا موقع ملے۔ اگر آیندہ کے لیے یہ ہمارے مایۂ ناز شاعر ذرا پھونک پھونک کر قدم رکھا کریں اور زورِ کلام کے ساتھ ساتھ قواعد و اصولِ فن کی پروا کرنا بھی لازم سمجھیں تو ہم اس ناگوار مگر صادقانہ کوشش کو مشکور خیال کریں گے۔

تذکیر و تانیث

اب ہم ہر ایک عنوان کو ذرا تفصیل سے بیان کرنا چاہتے ہیں ۔ تذکیر و تانیث کے سلسلے میں متاع اور دارو دو الفاظ کی مثالیں پیش کی گئی تھیں ۔ متاع کی تانیث کے متعلق امام شعرا میر تقی میر کا دستور العمل بھی ملحوظ ہو ؂

قدر رکھتی نہ تھی متاعِ دل
سارے عالم میں میں دکھا لایا

دارو کی تانیث کے متعلق بھی کوئی اختلاف نہیں ہے ۔ پنجاب میں البتہ دارو کو مذکر بولتے ہیں ۔ اور غالباً اسی وجہ سے اقبال نے بھی ہوش کا دارو لکھ دیا ۔ تذکیر و تانیث کا عیب اور بھی کئی جگہ پایا گیا ہے ۔ مثلاً

صفحہ ۲۰۶ رو رہی ہے آج اِک ٹوٹی ہوئی مِینا اسے

ایک اور جگہ یہ لکھا ہے :

صفحہ ۸۹ ؂ توڑ ڈالی موت نے غربت میں مِینائے امیر

غرض کہ اس لفظ کو ہر جگہ مؤنث باندھا ہے۔ مگر فصحا مِینا کو ہمیشہ مذکّر لکھتے ہیں۔ حضرتِ داغ مرحوم کا یہ شعر ملاحظہ ہو ؎

آنکھیں تو وہ ملتی ہیں مگر دل نہیں ملتا
ساغر تو بہت خوب ہے مِینا نہیں اچّھا

"نہیں اچّھا" اس غزل کی ردیف ہے۔ جس سے کتابت کی غلطی کا شبہ بھی پیدا نہیں ہو سکتا۔ صراحی ضرور مؤنث ہے۔ مگر اس سے یہ لازم نہیں آتا کہ اس کا مترادف لفظ بھی مؤنث ہو۔ چشم مؤنث ہے مگر دیدہ مذکّر ہے۔ بیت مؤنث ہے مگر شعر مذکّر ہے۔

صفحہ ۷۰ ؎ یہ زخمی آپ کر لیتے ہیں پیدا اپنی مرہم کو

مرہم بالاتفاق مذکّر ہے۔ اس میں کسی کو اختلاف کی گنجائش نہیں ہے۔ اُردو میں ہمیشہ یہ کہیں گے کہ مرہم نہ ملا۔ جلال لکھنوی نے بھی رسالہ تذکیر و تانیث میں مذکّر ہی لکھا ہے۔ پنجابی میں چونکہ مؤنث بولتے ہیں اس لیے مصنّف نے بھی جس طرح زبان پر چڑھا ہوا تھا اسی طرح نظم کر دیا۔ خوبی یہ ہے کہ ص۲۶۳ پر اس لفظ کو مذکّر بھی باندھا ہے ؎

وقت کے افسوں سے تھمتا نالۂ ماتم نہیں
وقت زخمِ تیغِ فرقت کا کوئی مرہم نہیں

صفحہ ۲۰۳ ؎ ہے ترے امروز سے نا آشنا فردا ترا

فردا کو مذکّر لکھا ہے مگر فصحا فردا اور اس کے مرادف لفظ کل دونوں کو مؤنث لکھتے ہیں علی اوسط رشک مرحوم کا مصرعہ ملحوظ ہو ؎

وعدۂ فردا میں فردائے قیامت دیکھ لی

صفحہ ۱۷۲ ؎ تھمتا نہ تھا کسی سے سیلِ رواں ہمارا

سیل مؤنث ہے، سیلاب مذکر ہے۔ امیر مینائی فرماتے ہیں ؎

تیرے دیوانوں پہ کیا جانے وہاں کیا گزری
آیا سیلاب جو روتا ہوا ویرانے سے

میکش شاگرد غالب مرحوم کا یہ شعر ملحوظ ہو ؎

آنکھ کے حلقے میں آکر رک گئی ہے سیل اشک
کشتی تھی دریا میں اب کشتی میں دریا ہو گیا

صفحہ ۳۳۳ یہ آیۂ نو جبیل سے نازل ہوئی مجھ پر

آیہ مذکر ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ چونکہ آیت مؤنث ہے۔ اس لیے مصنف نے آیہ کو بھی مؤنث سمجھ لیا۔ سید انشا فرماتے ہیں ؎

پڑھ فاعتبروا اولو الابصار کا آیہ۔ تا ہو تجھے عبرت

ملاحظہ ہو

آب حیات مستزاد سید انشا

صفحہ ۲۱۷ ؎ میری ہستی پیرہن عریانیٔ عالم کی ہے
میرے مٹ جانے سے رسوائی بنی آدم کی ہے

عریانیٔ عالم کا پیرہن کہنا چاہیئے کیونکہ پیرہن مذکر ہے۔ اس سے کچھ بحث نہیں کہ لفظ ہستی مؤنث ہے۔ میری ہستی عریانیٔ عالم کا پیرہن ہے۔ اس طرح کہنا چاہیئے۔ خاموشی سرمایۂ دانائی است۔ اس کا درست ترجمہ یہ ہوگا کہ خاموشی دانائی کا سرمایہ ہے نہ یہ کہ خاموشی دانائی کی سرمایہ ہے۔ ہاں سرمایہ کی جگہ سرمایہ دار ہو تو بے تشک دانائی کی سرمایہ دار کہیں گے۔ اسی طرح پیرہن کی جگہ پردہ دار ہو۔ تو ضرور عریانیٔ عالم کی پردہ دار کہنا پڑے گا۔ پیرہن کے لیے عریانی کا پیرہن کہا جائے گا۔ کی پیرہن بے معنی بات ہے۔

صفحہ ۱۹ ؎
اوروں کا ہے پیام اور میرا پیام اور ہے
عشق کے دردمند کا طرزِ کلام اور ہے

صفحہ ۶۲ ؎
اُڑالی قمریوں نے طوطیوں نے عندلیبوں نے
چمن والوں نے مل کر لوٹ لی طرزِ فغاں میری

طرز بہ لحاظ تذکیر و تانیث مختلف فیہ ہے۔ لیکن شاعر کو کسی اصول پر کاربند رہنا چاہیئے۔ اگر وہ طرز کو مؤنث مانتا ہے تو ہمیشہ مؤنث لکھے اور اگر اس کی تذکیر کا قائل ہے تو مذکر باندھے۔ ایسا تو نہ ہونا چاہیئے کہ مذکر بھی لکھے اور مؤنث بھی۔ اس اختلاف سے صاف ثابت ہوتا ہے کہ مصنف کو زبان کے اصولوں کی کوئی پروا نہیں ہے۔

صفحہ ۵۰ ؎
لبریز مے زہد سے تھی دل کی صراحی
تھی تہہ میں کہیں دُردِ خیالِ ہمہ دانی

دُرد فصحا کے کلام میں مذکر آیا ہے مگر یہاں مؤنث باندھا گیا ہے۔ لفظ کہیں پر بھی اعتراض ہے جو کسی اور عنوان کی بحث میں بیان کریں گے۔

صفحہ ۲۷ پر تذکیر و تانیث کے متعلق ایک نہایت بڑی مثال دستیاب ہوئی ہے۔ فرماتے ہیں:

؎
زلزلے ہیں بجلیاں ہیں قحط ہیں آلام ہیں
کیسی کیسی دخترانِ مادرِ ایام ہیں!

خیال فرمایئے چار لفظوں میں صرف بجلی مؤنث ہے باقی تین لفظوں میں زلزلے بھی مذکر ہے۔ آلام الم کی جمع ہے۔ الم بھی مذکر ہے۔ قحط بھی مذکر ہے۔ دوسرے مصرعہ میں ان سب کو دخترانِ مادرِ ایام کہا گیا ہے۔ الفاظ تو مذکر ہیں مگر انھیں مادرِ ایام کی بیٹیاں لکھ دیا ہے۔ یہ عیب تشبیہ پر بھی عائد ہوتا ہے۔ اور اسے بھی ناقص ترین بنا رہا ہے۔ یا تو مصرعہ اول میں چاروں لفظ ایسے لائے جاتے جو زبان کے لحاظ سے مؤنث بولے

جاتے ہیں یا دختران کی جگہ بچگان کہا جاتا۔ ع

کیسے کیسے بچگانِ مادرِ ایام ہیں

بچہ مذکر اور مؤنث دونوں کے لیے مستعمل ہے۔ خوش بیانی کے لحاظ سے بھی مصرعۂ ثانی کا لہجہ کچھ عامیانہ سا ہے۔ ہمارا دعویٰ ہے کہ یہ شعر تذکیر و تانیث کی غلطیوں کے ضمن میں نمایاں حیثیت رکھتا ہے اور مصنف کے دامنِ شہرت پر ایک نہ مٹنے والا دھبا ہے۔ اس شعر کے بعد تذکیر و تانیث کے عنوان پر کسی مزید خامہ فرسائی کی ضرورت نہیں رہتی۔

اختلافِ لغت واختلالِ الفاظ

تذکیر و تانیث کے سقم بیان کر دینے کے بعد ہم اختلافِ لغت و اختلالِ الفاظ پر توجہ دیتے ہیں اور اسی ضمن میں بعض لفظوں اور ترکیبوں کی ندرت کا ذکر بھی کریں گے۔ جن سے یا تو معنوی تعقید پیدا ہوتی ہے یا فصاحت میں خلل واقع ہوتا ہے۔

صفحہ ۳۴۲ ؎

تر آنکھیں تو ہو جاتی ہیں پر کیا لذت اس رونے میں

جب خونِ جگر کی آمیزش سے اشک پیازی بن نہ سکا

اردو میں بعض الفاظ ایسے ہیں جن کا پہلا حرف ساکن ہے مثلاً بیاج، بیاہ، کیا پیار، پیاس، نیولا، پیازی تقطیع میں یہ پہلا حرف شمار میں نہیں آتا یا یہ کہیے کہ ان الفاظ میں دوسرا حرف تقطیع سے خارج رہتا ہے۔ بات ایک ہی ہے۔ استادوں کے کلام میں ان تمام لفظوں کی بندش اِسی قاعدے کے تحت میں آئی ہے۔ مگر مصنّف نے لفظ پیازی کو فعولن کے وزن پر باندھا ہے۔ حالانکہ فعلن کے وزن پر باندھنا چاہیئے۔

یعنی تقطیع میں پازی آئے۔ سید انشا فرماتے ہیں ؎

سفرہ پہ ظرافت کے ذرا شیخ کو دیکھو
سر لوکن کا منہ پیازہ کا ابھرہ کی گردن

یہاں بھی پیاز کو پازہ کے وزن پر باندھا گیا ہے۔ بول چال میں بھی پیازی کا تلفظ نمازی کے وزن پر نہیں ہے۔ ایک واقف کار اور مشتاق شاعر سے ایسی غلطی کی امید نہیں ہو سکتی تھی۔ علاوہ ازیں مصرعۂ اوّل میں پر بمعنی مگر متروک ہے۔

صفحہ ۲۳۶ ؎

اقبال بڑا اُپدیشک ہے من باتوں میں موہ لیتا ہے
گفتار کا یہ غازی تو بنا کردار کا غازی بن نہ سکا

مصرعۂ اوّل میں موہ کی ہ تقطیع سے خارج ہو گئی ہے اور صرف مو پڑھا جاتا ہے۔ یہ لفظ ہندی زبان کا ہے اور ہندی شاعری میں بھی اس کی ہ کا اعلان کیا جاتا ہے۔ اردو والوں کے تصرّف کا سوال یہاں پیدا ہی نہیں ہوتا۔ کیونکہ لفظ موہنی اردو میں پہلے سے مروّج ہے اور موہنی کی ہ تقطیع میں شامل ہے۔ فاعلن کے وزن پر اسے باندھتے ہیں۔ شمشاد لکھنوی کا مصرعہ ملحوظ ہو ؏

موہنی ہے آپ کی آنکھوں میں جادو کی طرح

اُپدیشک سے ناصح مشفق مراد ہے مگر یہاں "تقریباً" کہا گیا ہے۔ اس لیے اس لفظ کا یہ محل استعمال درست نہیں ہے۔ گفتار کا غازی، کردار کا غازی، یہ دو نئے غازی صرف اس لیے گھڑ لیے گئے ہیں کہ غازی کا قافیہ باندھنا تھا۔ ورنہ اس جدّت میں کوئی معنوی خوبی یا لطافت موجود نہیں ہے۔ اس قافیہ کی نشست کے لیے اور کئی پہلو ہو سکتے تھے۔ یہ انمل اور بے جوڑ لفظ ہیں جو غازی کے ساتھ پیوند کیے گئے ہیں۔

صفحہ ۲۷۱ ؎ ایک دن اقبالؔ نے پوچھا کلیمِ طور سے
اے کہ تیرے نقشِ پا سے وادیٔ سینا چمن!

لفظ کلیم اس قدر متعارف ہے کہ مسمّیٰ تک ذہن کو منتقل کرنے میں کسی تشریح کا محتاج نہیں ہے۔ ہر شخص اسے سُن کر سمجھ جائے گا کہ حضرت موسیٰ سے مراد ہے پھر کلیم کو کلیمِ طور کیوں کہا گیا۔ کیا اور بھی کلیم ہے۔ اگر ضرورتِ شعری یعنی مصرعہ کا وزن پورا کرنے کا سوال تھا تو کلیم اللہ کہہ سکتے تھے ؏

ایک دن اقبالؔ نے پوچھا کلیم اللہ سے

علاوہ ازیں مصرعہ ثانی میں وادیٔ سینا کا ذکر آیا ہے جس سے سامع فوراً سمجھ جاتا ہے کہ یہاں سوائے حضرت موسیٰ کے اور کسی کو مخاطب نہیں کیا گیا۔ ہم کہتے ہیں کہ اگر وادیٔ سینا یا طور اور اس کے باقی مناسبات کا کوئی ذکر بھی موجود نہ ہو تو بھی کلیم کا مفہوم ہر شخص فوراً سمجھ جائے گا۔ خود مصنّف نے اس لفظ کو کئی جگہ بغیر کسی مناسبات یا تشریح کے استعمال کیا ہے۔ مثلاً

۱ صفحہ ۲۸۴ نہ سلیقہ مجھ میں کلیم کا، نہ قرینہ تجھ میں خلیل کا

۲ صفحہ ۱۱۲ شوخی سی ہے سوالِ مکرّر میں اے کلیم

پس کلیم کو کلیمِ طور کہنا یا تو ٹکسال باہر ہے یا اس میں لفظ طور حشوِ قبیح ہے۔ اور صرف وزن پورا کرنے کے لیے آیا ہے۔ اس کی جگہ کلیم اللہ کہنے سے مصرعہ پورا اور بے عیب بن سکتا تھا۔ مصرعہ ثانی میں "اے کہ" اردو کے روزمرہ سے خارج ہے یہ خالص فارسیت ہے۔

صفحہ ۲۸۸ ؎ ساحلِ دریا پہ میں اک رات تھا محوِ نظر
گوشۂ دل میں چھپائے اک جہانِ اضطراب

محوِ نظر بے معنی بات ہے۔ محوِ دید کہیئے یا محوِ نظارہ یا محوِ تماشا۔ اگر یہ کہا جائے کہ

ایک مفہوم کو ظاہر کرنے کے لیے چوتھا لفظ تراش لیا گیا تو کیا گناہ ہے۔ بے شک کوئی گناہ نہیں، اچھی بات ہے۔ زبان کی خدمت گزاری ہے۔ مگر اس کا مفہوم بھی کچھ ہو۔ کسی کی یا اپنی نظر میں کوئی کس طرح محو ہو سکتا ہے۔ دید میں محو ہوگا۔ نظارے میں محو ہوگا۔ قرائن کی مدد سے قیاسی گھوڑے دوڑا کر مفہوم کی منزل تک پہنچے تو کیا پہنچے۔ نظر اور نظارے کو متحد المعانی ثابت کرنے کے لیے مولویانہ لغت بازی کی ضرورت نہیں ہے۔ نظر کا استعمال اس قدر معروف ہے کہ اس کے لیے کسی تاویل کی گنجائش نہیں۔

صفحہ ۲۲۳ سے نشا پلا کے گرانا تو سب کو آتا ہے

نشا بہ معنی شراب "مجاز مرسل" کی رو سے درست ہے مگر فصحائے اردو نے اسے اس معنی میں استعمال نہیں کیا ہے۔ ہمیشہ سرور و کیفیت کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ اس لیے شراب کے معنی میں استعمال کرنا مستند نہیں کہا جا سکتا۔

صفحہ ۸۹ سے "دھرتی کے باسیوں کی مکتی پریت میں ہے"

لفظ پریت کو بروزن فعول باندھا گیا ہے۔ فاع (پیت) کے وزن پر آنا چاہیئے۔ اردو والوں کے تصرف کا سوال یہاں بھی پیدا نہیں ہوتا کیونکہ اسی شعر سے پہلے جو شعر آیا ہے اس میں یہ لفظ درست تلفّظ سے بندھا ہے۔

صفحہ ۸۹ سے ہر صبح اٹھ کے گائیں منتر وہ میٹھے میٹھے

سارے پجاریوں کو مے پیت کی پلا دیں

پیت اور پریت تقطیع کے لحاظ سے مختلف نہیں ہیں۔ یہاں بھی اگر پیت کی جگہ پریت لکھ دیں تو وزن درست رہتا ہے۔ حاصل کلام یہ کہ اس لفظ کی بندش میں بھی وہی غلطی ہے جو پیا رزی کی بندش میں واقع ہوئی ہے۔ ہندی کا دستور العمل پیت اور پریت دونوں کے لیے یکساں ہے۔ ملاحظہ ہو ع

ساجن جو میں جانتی پریت کرے دکھ ہو۔ (پیت کرے)

پس جب لفظ پیت کو استعمال کیا گیا ہے تو پریت کا ڈھانچہ بگاڑنے کی کوئی وجہ پیدا نہیں ہو سکتی۔

صفحہ ۲۷۰ ؎ آہ شودر کے لیے ہندوستاں غم خانہ ہے

یہاں بھی لفظ شُدر کا ڈھانچہ بگاڑ کر شودر بروزن فعلن باندھا گیا ہے۔ مولانا حالی نے بھی ایک جگہ یہ لفظ استعمال کیا ہے اور وہ استعمال بہت پسندیدہ ہے۔

ع نہ برہمن کو شُدر پہ ترجیح

مصرعۂ زیرِ بحث میں بھی اس لفظ کی درست بندش میں کوئی امر مانع نہ تھا ؎

شُدر کے حق میں وطن کی سرزمیں غم خانہ ہے

اس طرح لکھ دیتے تو اعتراض کی گنجائش نہ رہتی۔ نظم نیا شوالہ میں ایک جگہ ع

دھرموں کے یہ بکھیڑے سب خاک میں ملادیں [یہ شعر منسوخ کر دیا گیا تھا] لکھا ہے۔ دھرم کو مذہب کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ اور اعتراضات کے جواب میں تصرفات کی آڑلی گئی ہے۔ مگر حق یہ ہے کہ اقبال نے ہندی الفاظ کو ہمیشہ اور ہر جگہ ایسے ہی بھدّے اور بھونڈے طریقے سے استعمال کیا ہے۔ اس میدان میں مولانا حالی امتیازی درجہ رکھتے ہیں اور ہندی الفاظ کے استعمال میں وہ بہت خوش سلیقہ ثابت ہوئے ہیں۔ شعرائے اردو میں مولانا موصوف سے بڑھ کر ہندی الفاظ کا استعمال کسی نے نہیں کیا ہے۔ اور باوجود اس پُرگوئی کے اُنھوں نے محلِ استعمال میں کہیں ٹھوکر نہیں کھائی۔ فرماتے ہیں ؎

مردوں میں ست والے تھے جو ست بیٹھے اپنا کب سے کھو

دنیا میں اے ستونیتو لے دے کے اب ست تم سے ہے

اللہ اللہ کیا بلاغت ہے، کیا خوش کلامی ہے۔ لفظ ہیں یا جواہرات جڑ دیے ہیں اور ستونیتو کا محلِ استعمال اس سے بہتر اور کیا ہو گا۔ اس کے مقابلے میں اقبال کا یہ شعر بھی ملحوظ ہو ؎

صفحہ ۳۳۵ ؎ مالک ہے یا مزارع شوریدہ حال ہے
جو زیرِ آسماں ہے وہ دھرتی کا مال ہے

پہلی بات تو یہ ہے کہ مالک، مزارع، شوریدہ حال، آسمان۔ اتنے الفاظ میں ایک لفظ دھرتی بالکل غریب الدیار معلوم ہوتا ہے۔ دوسری خرابی یہ ہے کہ یہ شعر زمین کی زبان سے ادا کیا گیا ہے۔ میں نے زمین سے پوچھا تو کس کا مال ہے تو زمین نے کہا کہ جو زیرِ زمین ہے وہ دھرتی کا مال ہے۔ گویا زمین ہر ایک چیز کو کہتی ہے کہ یہ سب کچھ دھرتی کا مال ہے۔ کیسا بھدا طریقِ استعمال ہے۔ اس سے بہتر تو یہ تھا کہ فقط میرا مال کہہ دیتے ؏

جو زیرِ آسماں ہے فقط میرا مال ہے

صفحہ ۲۰۱ جوابِ شکوہ
چاند کہتا تھا "نہیں اہلِ زمیں ہے کوئی"

اہل جمع کے لیے آتا ہے اور جمع کے معنی پر دلالت کرتا ہے۔ مگر یہاں واحد کے لیے آیا ہے۔ یہ اصولاً اور رواجاً درست نہیں ہے پھر زمین کے ساتھ اہل آئے تو اس سے واحد شخص مراد لینے کا محل ہو ہی نہیں سکتا۔ اہلِ نظر، اہلِ ہنر، اہلِ قلم، اہلِ سخن وغیرہ میں بھی فصحا کا فیصلہ یہ ہے کہ واحد شخص کے لیے استعمال نہ کیے جائیں، چہ جائیکہ اہلِ ہند اہلِ پنجاب، اہلِ زمین وغیرہ کو فردِ واحد کے لیے بولا جائے۔ یہ تو سراسر غیر معقول بات ہے۔ شاذونادر بھی ایسا نہیں ہو سکتا کہ ایک واحد شخص یہ کہے کہ میں اہلِ ہند ہوں، میں اہلِ پنجاب ہوں، میں اہلِ زمین ہوں۔ یہ الفاظ ہمیشہ جمع پر دلالت کرتے ہیں اور جمع کے محل پر بولے جاتے ہیں۔

صفحہ ۱۷۱ ؎ وہ مستِ ناز جو گلشن میں جا نکلتی ہے
کلی کلی کی زباں سے دعا نکلتی ہے

کلی کے لیے زبان غیر معتبر ہے۔ کلی کا دہن ہوتا ہے اس واسطے یوں کہنا چاہیے۔

غ؎ کلی کلی کے دہن سے دُعا نکلتی ہے

صفحہ ۱۵۸؎ قمر کا خوف کہ ہے خطرۂ سحر تجھ کو

خطرہ بہ سکون طائے مہملہ مہمل ہے۔ سحر کے ساتھ اس کی اضافت نادرست اور ثبوت طلب ہے۔

صفحہ ۸۲؎

گودی میں کھیلتی ہیں اس کی ہزاروں ندیاں

ندیاں کی دال مشدّد ہونی چاہیئے۔ اقبالؔ نے خود ایک جگہ دال کو مشدّد لکھا ہے۔

صفحہ ۵؎ آتی ہے ندّی فرازِ کوہ سے گاتی ہوئی

یہ بندش درست ہے۔ ندّیاں کی دال بھی تخفیف سے نہیں آتی۔ مولانا حالیؔ:؎

۱۔ بحر میں ہوتا ہے اک شورِ قیامت آشکار
جب کہ اس میں آکے گرتی ہیں ہزاروں ندّیاں

۲۔ ندّی نالے چڑھے ہوئے ہیں
تیراکوں کے دل بڑھے ہوئے ہیں

صفحہ ۱۰۲؎ وائے ناکامی فلک نے تاک کر توڑا اسے
میں نے جس ڈالی کو تاڑا آشیانے کے لیے

جس ڈالی کو تاڑا یعنی جس ڈالی کو منتخب کیا۔ اردو میں تاڑنا کا مفہوم منتخب کرنا نہیں ہے۔ مصرعہ ذیل ملحوظ ہو؎

تاڑ جاتے ہیں تاڑنے والے

اس مصرعہ میں دونوں جگہ منتخب کرنے کے معنی چسپاں نہیں ہوتے۔ قیافہ شناسی کے معنی نکلتے ہیں اور یہی اس کا درست استعمال ہے۔

صفحہ ۳۱۸ ؎ بادہ گردانِ عجم وہ عربی میری شراب

بادہ خوار، بادہ نوش، بادہ کش، بادہ گستر، بادہ گسار، بادہ آشام۔ اتنے ٹکسالی لفظ موجود تھے۔ سب کو چھوڑ کر۔ بادیہ گرد، کوچہ گرد کی طرح بادہ گرد لکھ دیا۔ بادہ سے گردیدن کا کیا تعلق ہے۔ یہاں بادہ خوارانِ عجم، بادہ نوشانِ عجم بخوبی نظم ہو سکتا تھا۔ اس مصرعہ میں معنوی خرابی بھی پائی جاتی ہے۔ شاعر کا اصل مطلب یہ ہے کہ وہ عجمی شراب کے خوگر ہیں اور میری شراب عربی ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ عجمی بادہ نوش کسی اور ملک کی شراب نہ پیتا ہو یا نہ پی سکتا ہو۔ پس عجمی بادہ نوش سے یہ معنی نہیں نکلتے کہ وہ صرف عجمی شراب کا خوگر ہے۔ اگر یوں لکھتے تو یہ خرابی رفع ہو جاتی ؎

وہ مئے پارس کے خوگر عربی میری شراب

صفحہ ۳۱۸ ؎

نالہ ہے بلبلِ شوریدہ ترا خام ابھی

اپنے سینے میں اسے اور ذرا تھام ابھی

عشق خام ہوتا ہے۔ عقل خام ہوتی ہے۔ خام طبعی اور خام خیالی بھی مروّج اور مقبول ترکیبیں ہیں۔ نالوں کا خام ہونا ٹکسال باہر ہے۔ یوں لکھنا چاہئیے تھا۔

عشق ہے بلبلِ شوریدہ ترا خام ابھی

اپنی فریاد کو سینے میں ذرا تھام ابھی

صفحہ ۲۰۵ ؎ اب کوئی سودائیِ سوزِ تمام آیا تو کیا

تپشِ ناتمام کی طرح یہ سوزِ تمام بھی قابلِ اعتراض ہے۔ اس میں سوائے کھینچا تانی کے کچھ نہیں اور یہ بھی کسی انگریزی لفظ کا کمزور سا ترجمہ معلوم ہوتا ہے۔

صفحہ ۱۳ ؎ تیرا کمالِ ہستیٔ ہر جاندار میں

جاندار میں نون کا اعلان خلافِ قاعدہ ہے۔ جاندار خود ترکیبِ فارسی ہے۔

پھر ہستیٔ ہر جاندار ترکیب دہ ترکیب ہے؛ ایسی حالت میں نون کا اعلان سراسر ناواجب اور فصحا کے دستور العمل کے منافی ہے۔ ہاں اُردو میں بحالتِ انفراد دونوں طرح آتا ہے۔ مگر پھر بھی اخفائے نون سے زیادہ فصیح ہے۔ اور فصحا نے بہ حالتِ انفراد اخفائے نون ہی سے استعمال کیا ہے چہ جائیکہ بہ حالتِ ترکیب اعلانِ نون کیا جائے۔ اقبال نے صفحہ ۱۰۱ پر یہ مصرعہ لکھا ہے۔

عجب واعظ کی دینداری ہے یارب

جس طرح دِین کے نون کا اعلان یہاں نہیں کیا گیا۔ اسی طرح جاندار کے نون کا اعلان بھی نہیں ہونا چاہیئے۔ کیونکہ فارسی ترکیب میں فصحائے پارس کا دستور ماننا پڑے گا۔

صفحہ ۲۲۸ یہ ضروری ہے، حجابِ رُخِ لیلا نہ رہے

انتظاری کی یے کی طرح ضروری کی یے بھی زائد ہے۔ فصحا صرف ضرور لکھتے ہیں۔

مثلاً ۱۔ دیووں سے اس پری کو چھڑانا ضرور تھا

۲۔ تابِ رُخِ نگار نہ ہو برقِ طور ہو

جلنے کو ئیں جلانے کو کوئی ضرور ہو

جو دو مثالیں دی گئی ہیں ان میں ضروری کا محلِّ استعمال موجود ہے مگر شعرا نے ہمیشہ اس قسم کے مواقع پر صرف ضرور لکھا ہے۔

صفحہ ۴۷

کشتۂ عزلت ہوں آبادی میں گھبراتا ہوں میں

کشتہ بمعنی فدا اکثر لکھا جاتا ہے۔ مثلاً کشتۂ وفا، کشتۂ جفا، کشتۂ محبت، کشتۂ ناز۔ لیکن ان سب ترکیبوں میں کشتن کے معنی پیدا کرنے کی صلاحیت موجود ہے۔ ناز کو خنجر اور چھری سے تعبیر کرتے ہیں۔ اس لیے کشتۂ ناز کی ترکیب خوبصورت ہے۔ محبت اور

وفا بھی عاشق کو مار رکھتی ہے۔ اس لیے کشتۂ وفا اور کشتۂ محبت درست اور صحیح ترکیبیں ہیں۔ عزلت میں اس قسم کا کوئی وصف نہیں ہے۔ جو کشش سے تھوڑا بہت تعلق رکھتا ہو اس لیے یہ ترکیب اہمل ہے۔ اگر وسعت الفاظ کی کوشش اسی سلیقے سے ہوتی رہے گی تو کل کو کشتۂ سلطنت، کشتۂ تعلیم، کشتۂ شاعری، کشتۂ انجمن۔ یہ سب ترکیبیں زبان کو حیاتِ تازہ بخشنے کی مدعی ہو جائیں گی اور لوہے، سونے، چاندی کی طرح علم، ہر تماشہ، پتنگ، چوسر، شطرنج وغیرہ ہر ایک چیز کا کشتہ مہیا ہو جائے گا۔

صفحہ ۲۹۲ ؎

"ہے کبھی جان اور کبھی تسلیمِ جاں ہے زندگی!"

زندگی کبھی جان ہے اور کبھی تسلیمِ جاں۔ تسلیم جاں ایک بہت ہی غیر متعارف ترکیب ہے جس سے سارا مصرعہ معمہ بن کر رہ گیا ہے۔ اقبال کے کلام میں نئی نئی ترکیبیں اکثر پائی جاتی ہیں۔ مثلاً تپش آمادہ، نوا ساماں، دردِ انجامی، فتنہ سامانی، روانی سوز، دشتِ جنوں پرور وغیرہ اور یہ سب بامعنی اور فصیح ہونے کی وجہ سے قابلِ داد و لائقِ صاد ہیں۔ والدہ مرحومہ کی یاد میں جو نظم لکھی ہے اس میں ایک جگہ اشکِ محبت کی برکتوں کو لازوال خزانے سے تشبیہہ دے کر یہ شعر کہا ہے ؎

صفحہ ۲۵۰ ؎ موجِ دودِ آہ سے آئینہ ہے روشن مرا
گنجِ آب آورد سے معمور ہے دامن مرا

خسرو پرویز کے سات خزانوں میں سے جنھیں ہفت گنج کہتے ہیں ایک خزانہ گنج باد آورد ہے۔ باد آورد میں مناسب موقع و محل تصرف کر کے گنجِ آب آورد کہا ہے۔ اصل ترکیب میں جو ایک خاص نام کو ظاہر کر رہی تھی۔ تبدیلی تو ضرور کی گئی مگر یہ تبدیلی کسی طرح بھی قابلِ گرفت نہیں ہے۔ بلکہ حق یہ ہے کہ یہاں معنی آفرینی و خوش مذاقی کا حق ادا کیا گیا ہے۔ مگر افسوس ہے کہ اس قسم کی جدّت طرازیوں میں کئی ترکیبیں کچھ ایسی غیر فصیح،

ٹکسال باہر، انمل اور بے معنی و لایعنی سی گھڑی گئی ہیں۔ جن کا نہ کچھ مفہوم ہے اور نہ شعر میں کوئی خوبی یا لطافت پیدا کرتی ہیں۔ بلکہ الٹا کلام کو بے معنی اور ثقیل بنائے دیتی ہیں مثلاً سوزِ تمام، تسلیمِ جاں، تپشِ ناتمام، مگس آنی، خاکِ پے سپر وغیرہ۔

صفحہ ۲۵۹

خفتہ خاکِ پے سپر میں ہے شرار اپنا تو کیا

خاکِ پے سپر کی ندرتِ ترکیب نے مصرعہ کو مٹی میں ملا دیا۔ سچ پوچھو تو شرار کی جگہ کلام کہنا چاہیے۔ جیسے

خفتہ خاکِ پے سپر میں ہے کلام اپنا تو کیا

علاوہ ازیں خفتہ کو ہے سے دُور پھینک کر مصرعہ کی بندش بھی خراب کر دی گئی ہے۔

صفحہ ۱۹۸؁ تجھے آبا سے اپنے کوئی نسبت ہو نہیں سکتی

کہ تو گفتار، وہ کردار، تو ثابت، وہ سیّارا

آبا جمع ہے اب کی۔ جمع کے لیے سیّارے کہنا چاہیے مگر سیّارا کہا گیا ہے۔ اس قسم کی فروگذاشت سخت تعجب خیز ہے۔ سیّارا میں ہائے اصلی نہیں ہے۔ اس لحاظ سے بھی بحالتِ جمع سیّارے کہا جائے گا جیسا کہ پروانہ سے پروانے۔ مگر یہاں ہائے اصلی یا مختفی کا کوئی سوال نہیں ہے۔ کیونکہ سیّارہ کی ہائے کو الف بنا کر تارا، مارا کے قافیہ میں باندھا گیا ہے۔ اس لیے اصلی لفظ ہی قافیہ کی ضرورت سے ہندی ہو گیا۔ پس جمع کی حالت میں سیّارے کہنے میں کوئی عذر مانع نہ رہا۔ ہندی ہونے کی وجہ سے ستارے کہنا اور بھی لازم ٹھہرا۔ مگر بُرا ہو ضرورتِ قافیہ کا کہ بزرگِ قوم بھی سیّارہ اور بزرگانِ قوم بھی سیّارہ۔ وحدت و جمع کی تمیز ہی اڑا دی گئی۔

اسی طرح اور بھی کئی جگہ ندرتِ الفاظ کے سقم پائے جاتے ہیں۔ پاکبازی

کی تقلید میں خاک بازی لکھ دیا ہے۔ پیکرِ خوب تر کو خوب تر پیکر کہا ہے۔

صفحہ ۲۶۰ ء   خوب تر پیکر کی اس کو جستجو رہتی نہ ہو

حالانکہ یہ امر مسلّمہ ہے کہ فارسی ترکیبوں میں صفت ہمیشہ موصوف کے بعد آیا کرتی ہے۔ بے بہا کی جگہ کم بہا، ایک جگہ کم نور تر لکھا ہے۔

صفحہ ۲۷۳ ء   وہ شعلۂ روشن ترا، ظلمت گریزاں جس سے تھی

گھٹ کر ہوا مثلِ شرر تارے سے بھی کم نور تر

بے نور ہوتا ہے، پُر نور ہوتا ہے۔ اوّل تو کم نور ہی غیر مروّج ہے۔ پھر کم نور تر کا کیا کہنا۔ اگر اس کے تتبع میں کوئی کم دور تر، کم مشہور تر، کم باریک تر، کم سیاہ تر، کم قصور تر وغیرہ لکھتا چلا جائے تو اسے کیا کہا جائے گا۔

اس تفصیل سے ہمیں یہ دکھانا مقصود تھا کہ الفاظ اور ترکیبوں کے لحاظ سے ہمارے قابل مصنّف نے کتنی ٹھوکریں کھائی ہیں اور کتنے بے اصولے پن سے کام لیا ہے۔ ہر صاحبِ ذوق اندازہ کر سکتا ہے کہ ان نئی نئی ترکیبوں کی تراش خراش میں قبولِ عام کا حصّہ کتنا ہے اور نا قبولِ خلق ہونے کا کتنا۔ اتنی خامیوں اور اس قدر لغزشوں کے ہوتے ہوئے استناد کا درجہ کس طرح مل سکتا ہے۔

خرابیِ بندش

خرابیِ بندش کے عنوان پر کچھ لکھنے سے پیشتر ہم یہ گزارش کرنا چاہتے ہیں کہ اس مضمون کا کثیر حصّہ ذوقِ سلیم اور وجدانِ صحیح سے علاقہ رکھتا ہے۔ اس لیے عام ناظرین اگر اس میں سے بعض باتوں کو نہ سمجھ سکیں تو اس کے لیے ہمیں معذور سمجھا جائے۔ بعض نکات ایسے بھی آئیں گے جو اپنی لطافت کی وجہ سے الفاظ میں بیان ہی نہیں ہو سکتے۔ صرف منتہی اور پختہ مشق ہی ان کے حُسن و قبیح کا وزن کر سکتے ہیں۔ مثال کے طور پہ ایک مصرعہ پیش کرتے ہیں

اک خطاوار و سیہ کار و گنہگار ہوں میں

مشّاق اور پختہ مذاق فوراً کہیں گے کہ واوِ عاطفہ اڑا دی جائے اور یوں کہا جائے ؎

اک خطاوار، سیہ کار، گنہگار ہوں میں

مگر پستی مذاق پہلے مصرعہ کی سبکی اور دوسرے کی پختگی کا کچھ اندازہ نہ کر سکے گی اور نہ الفاظ ایسی باتوں کے سمجھانے کے لیے کچھ مساعدت کر سکتے ہیں۔ یہ گونگے کا گڑ ہے جسے کھانے والے دل ہی دل میں مزے لیتے ہیں مگر اس کی حلاوت کا اظہار نہیں کر سکتے۔ پھر بھی ہم کوشش

کریں گے کہ ہر ایک بات کو اتنی وضاحت سے بیان کر دیا جائے۔ جس سے مبتدی اصحاب بھی ہمارے مدّعا کو کلّی یا جزوی طور پر سمجھ سکیں۔

شعر کی بندش خراب اور ناقص ہو تو یہ عیب مصنّف کی کم مشقی اور کوتاہی پر دال ہوتا ہے شعر کی خوبی مٹ کر رہ جاتی ہے، مضمون اُلجھا ہوا سا معلوم ہوتا ہے۔ کہیں تعقیدِ لفظی پیدا ہو جاتی ہے۔ کہیں تعقیدِ معنوی۔ حشو و زوائد بھی شعر کی بندش پہ اثر انداز ہوتے ہیں۔ تخفیفِ الفاظ سے بھی مضمون کی روانی و سلاست دب کر رہ جاتی ہے۔ وہ الفاظ بھی جو اپنے موضوع کے لیے بے ضرورت استعمال کیے گئے ہیں، اسی مد میں آ جاتے ہیں۔ الفاظ کی بے جا تقدیم و تاخیر مصنّف پر انگشت نما ہوتی ہے۔ سب سے بڑا نقص یہ پیدا ہوتا ہے کہ شعر ضعفِ بیان کی دست درازیوں کا شکار ہو جاتا ہے۔ ہم ان مختلف باتوں کو الگ الگ حسب تفصیلِ ذیل بیان کرنا چاہتے ہیں۔

۱۔ بے جا تقدیم و تاخیر، ۲۔ بے جا تخفیفِ الفاظ، ۳۔ بے ضرورت الفاظ یا حشو و زوائد، ۴۔ عدمِ تقابل، ۵۔ فرقت زدہ الفاظ، ۶۔ ضعفِ بیان۔

تقدیم و تاخیر

الفاظ کی تقدیم و تاخیر نظم کے لیے ناگزیر ہے مگر اس کی کوئی حد ہونی چاہیئے۔ پختہ کاروں کا دستور العمل ہمیشہ یہی ہے کہ جہاں تک ممکن ہو اس سے پرہیز کریں۔ شاعر کا یہ بھی ایک کمال ہے کہ اس کے کلام میں بے جا تقدیم و تاخیر بالکل نہ ہو۔ فصحائے حال کا یہ وصف بہت امتیازی حیثیت رکھتا ہے کہ وہ بے جا تقدیم و تاخیر تو درکنار واجبی تقدیم و تاخیر سے بھی بچنا چاہتے ہیں اور اس احتیاط سے ان کا کلام روزانہ بول چال کے بہت قریب دکھائی دیتا ہے۔ حضرت نوح ناروی کا ایک مصرعہ ملحوظ ہو گا

نوبت خانوں میں ہے نے بھی ہوٹل میں جائز ہے مے بھی

ظاہر ہے کہ جائز ہے کی جگہ ہے جائز کہنے سے بھی وزن درست رہتا ہے یعنی ہوٹل میں ہے جائز مے بھی۔ تقابل کے دلدادہ اصحاب بھی یہی کہیں گے کہ جب پہلے میں کے بعد ہے آیا ہے تو دوبارہ بھی میں کے بعد ہے آنا چاہیئے۔ مگر بہر حال اسے بے جا تقدیم و تاخیر کہا جائے گا۔ کیونکہ جب جائز ہے کہنے سے وزن پورا اترتا ہے۔ تو ہے جائز کیوں کہا جائے۔ اب اس

کے مقابلے میں علامہ اقبال کے مصرعہ ہائے ذیل ملحوظ ہوں اور ان کے مقابل میں جو ترمیم شدہ مصرعے لکھے ہیں، ان کو پڑھ کر ہموار نہ فرمایا جائے کہ اصل مصرعوں کی کچھ تقدیم و تاخیر نہایت آسانی سے رفع ہو سکتی تھی مگر اس کی کوئی پروا نہیں کی گئی

صفحہ ۱۰۸ تمنا دردِ دل کی ہو تو کر خدمت فقیروں کی

تمنا دردِ دل کی ہو تو خدمت کر فقیروں کی

صفحہ ۲۷۷ کہ جس کے نقشِ پا سے پھول ہوں پیدا بیاباں میں

کہ جس کے نقشِ پا سے پھول پیدا ہوں بیاباں میں

صفحہ ۲۰۶ خدا کا آخری پیغام ہے تو جاوداں تو ہے!

خدا کا آخری پیغام تو ہے جاوداں تو ہے

تیسرے مصرعہ میں تقدیم و تاخیر کے رفع کرنے سے تقابل کا لطف پیدا ہو سکتا تھا جسے ہم نے واضح کر دیا ہے مگر مصنف نے اسے بھی نظرانداز کر دیا۔

اسی سلسلے میں یہ گزارش بھی واجب تر ہے کہ فصحائے حال فعل کی تقدیم و تاخیر کو بہت مکروہ خیال کرتے ہیں۔ مگر کلام اقبال میں اس کی بہت مثالیں پائی جاتی ہیں جنھیں پڑھ کر بے اختیار ہنسی آتی ہے۔ بعض جگہ تو یہ تقدیم و تاخیر ایسی خراب ہے کہ اجزائے فعل کو اکھٹ کر انھیں دُور دُور پھینک دیا ہے اور بیچ میں سدِ سکندری کھڑی کر دی ہے۔ مثالیں ملاحظہ فرمائیں۔

صفحہ ۱۵۵ پاک اس اُجڑے گلستاں کی نہ ہو کیونکر زمیں

صفحہ ۱۱۶ گرہ کھولی ہنر نے اس کے گویا کارِ عالم سے

صفحہ ۲۶۰ پھر نہ کر سکتی حباب اپنا اگر پیدا ہوا

ان تینوں مصرعوں میں تقدیم و تاخیر کچھ ایسی بے ڈھب واقع ہوئی ہے کہ پڑھنے والے کو میر تقی میر کا یہ مقطع جس کا مصرعۂ ثانی تعقیدِ لفظی کی ایک نمایاں مثال ہے یاد

آجاتا ہے ؎

صبح گزری شام ہونے آئی میرؔ
تو نہ یاں جیتا بہت دن کم رہا

تیسرے مصرعہ میں کچھ تقدیم و تاخیر آسانی سے رفع ہو سکتی ہے اسے یوں کہا جاسکتا ہے ؎

پھر حباب اپنا اگر پیدا نہ کر سکتی ہوا

اصل مصرعہ کو دیکھیے، گر سکتی کہاں ہے اور پیدا کہاں ہے، 'اپنا' پر بھی اعتراض ہے۔ بلبلا پانی کا ہوتا ہے نہ کہ ہوا کا۔ پھر ہوا نے اسے اپنا حباب کیوں قرار دیا۔ سند کی ضرورت ہو تو یہ مصرعہ کافی ہے ع

آدمی بلبلا ہے پانی کا

صفحہ ۱۶۱ پر یہ شعر لکھا ہے ؎

خاک بازی وسعتِ دنیا کا ہے منظر اسے
داستاں ناکامیٔ انساں کی ہے از بر اسے

اس نظم میں ہر ایک شعر قافیہ اور ردیف کے لحاظ سے جداگانہ ہے اس لیے ہے منظر کی جگہ منظر ہے اور ہے از بر کی جگہ از بر ہے لکھا جاسکتا تھا ؎

خاک بازی وسعتِ دنیا کا منظر ہے اسے
داستاں ناکامیٔ انساں کی از بر ہے اسے

اس طرح لکھنے سے حروف اضافت بھی اپنے مضاف سے فرقت زدہ ہونے سے بچ جاتے۔ اب فعلوں کی تقدیم و تاخیر اور پھر ان پر عملِ جراحی ملحوظ ہو

صفحہ ۲۷۶ ۱۔ وہ رو کے لگا کہنے کہ اے صاحبِ اعجاز
صفحہ ۲۲ ۲۔ گئے چھوڑ اچھی وفا تم نے کی

صفحہ ۱۶۰ ۳ ۔ آسماں بادل کا پہنے خرقہ دیرینہ ہے

صفحہ ۲۸۰ ۴ ۔ ڈالی گئی جو فصلِ خزاں میں شجر سے ٹوٹ

پہلے مصرعہ میں 'کہنے لگا' کو 'لگا کہنے' اور دوسرے میں چھوڑ گئے کو 'گئے چھوڑ' لکھ دیا۔ تیسرے مصرعہ میں 'پہنے' اور 'ہے' کے درمیان خرقہ دیرینہ حائل ہو گیا۔ چوتھے میں ٹوٹ گئی کو گئی ٹوٹ کہا اور یہ دونوں ٹکڑے بھی کالے کوسوں پھینک دیے۔

اسی طرح اور بھی کئی جگہ یہ سقم پایا جاتا ہے۔ صرف ایک اور مثال لکھ کر تقدیم و تاخیر کی بحث کو ختم کرتے ہیں ؎

صفحہ ۲۹ ۵ بدلے یکرنگی کے یہ نا آشنائی ہے غضب

یہاں آشنائی کے عوض کہا جا سکتا تھا اور مصرعہ کی شان بھی دوبالا ہو سکتی تھی۔ یعنی

آشنائی کے عوض نا آشنائی ہے غضب

مگر آشنائی کی جگہ یکرنگی لکھ کر یہ شان بھی مٹا ڈالی اور "یکرنگی کے بدلے" لکھنا تھا اسے "بدلے یکرنگی کے" لکھ دیا۔ جس میں بدلے کی ی بھی دب کر رہ گئی۔

بے جا تخفیفِ الفاظ

فصحائے حال فارسی کلیے کو تخفیف کرنا روا نہیں رکھتے۔ اور اگر ایسے الفاظ کو اُردو کے ڈھنگ پر منادئے بنایا جائے، تو اس حالت میں بھی تخفیف مکروہ خیال کی جاتی ہے۔ اس قسم کی تخفیف شعر کی بندش کو فی الواقع سُست کر دیتی ہے۔ مگر بانگِ درا میں بیسیوں جگہ اس قسم کا سقم پایا جاتا ہے جسے ذوقِ سلیم گوارا نہیں کر سکتا۔ مثالیں ملحوظ ہوں۔

صفحہ ۱۳۱ ہمرہو! میں ترس گیا لطفِ خرام کے لیے

صفحہ ۲۲۵ جامِ شراب کوہ کے خُم کدے سے اڑاتی ہے

صفحہ ۱۳۲ اشک کے قافلے کو بانگِ درا اٹھتی ہے

پہلے مصرعہ میں فارسی لفظ کو منادئے بنایا گیا ہے۔ اس کی تخفیف کتنی بدنما معلوم ہوتی ہے۔ دوسرے مصرعہ میں خم کدے کی تخفیف بہت بری واقع ہوئی ہے۔ سلسلہ مضمون یہ تھا کہ ندی گیت گاتی ہوئی پہاڑ سے آ رہی ہے۔ یہ ابر کی دخترِ خوش خرام ہے۔ سبزۂ مرغزار

سے عشق بازیاں کرتی ہے۔ پہلا شعر یہ تھا۔

صفحہ ۲۴۵ پھرتی ہے وادیوں میں کیا دخترِ خوش خرام ابر

کرتی ہے عشق بازیاں سبزۂ مرغزار سے

پس خُم کدے کی تخفیف اگر اس طرح رفع کر لی جاتی تو بندشِ مضمون میں کوئی فرق نہیں پڑ سکتا تھا۔

کوہ کے خُم کدے سے یہ ساغرِ مے اڑاتی ہے

تیسرے مصرعہ میں قلقلے کسی ترکیبِ فارسی میں شامل نہیں ہے اس لیے اس کی تخفیف بھی بدنما ہے۔

صفحہ ۱۸۲ "طعنِ اغیار ہے، رسوائی ہے، ناداری ہے"

صفحہ ۲۴۱ "زندانی ہے اور نام کو آزاد ہے شمشاد"

" " "نادانی ہے یہ گردِ زنیں طوقِ قمری کا"

صفحہ ۵۰ "اک مولوی صاحب کی سناتا ہوں کہانی"

چاروں مصرعوں میں رسوائی، نادانی، زندانی اور مولوی کی یے دب کر رہ گئی ہے۔ فارسی الفاظ میں یہ تخفیف فصحائے حال کے نزدیک قطعاً معیوب ہے۔

بے ضرورت الفاظ اور حشو و زوائد

صفحہ ۷۷، ا ء
ہے بجا شیوۂ تسلیم میں مشہور ہیں ہم
قصۂ درد سناتے ہیں کہ مجبور ہیں ہم

شروع میں ہے بجا کہنے سے مصرعہ دولخت ہوگیا ہے۔ یہ عجز طبیعت کے سوا اور کچھ نہیں۔ ذوقِ سلیم اس خرابی کو فوراً سمجھ لے گا۔ یوں کہنا چاہیئے:

گو ترے حکم کی تکمیل میں مشہور ہیں ہم
قصّۂ درد سناتے ہیں کہ مجبور ہیں ہم

صفحہ ۹۴ ء
غافل ہے تجھ سے حیرتِ علم آفریدہ دیکھ
جویا نہیں تری نگہِ نارسیدہ دیکھ

دونوں مصرعوں میں ردیف بیکار ہے اور محض برائے بیت آئی ہے۔

صفحہ ۱۰۰ ء
گلزار ہست و بود نہ بیگانہ وار دیکھ
ہے دیکھنے کی چیز اسے بار بار دیکھ

آیا ہے تو جہاں میں مثالِ شرار دیکھ
دم دے نہ جائے ہستیِ ناپائدار دیکھ

مطلعِ اول میں ردیف کی بندش چست و درست ہے۔ دوسرے شعر کے مصرعۂ ثانی میں بھی چونکہ تنبیہہ کے لیے آئی ہے اس لیے بامعنی ہے۔ مگر مصرعۂ اوّل میں بے ضرورت ہے، شرار تک مطلب ختم ہو جاتا ہے اس لیے اس مصرعہ کی ردیف بیکار ہے۔

صفحہ ۲۱۹ نبضِ مریض پنجۂ عیسیٰ میں چاہیئے

نبض دیکھنے کے لیے کسی پہلوانی ہنر یا پنجہ زنی کی ضرورت نہیں پڑتی۔ نہ پانچوں انگلیاں اس کام کے لیے استعمال کی جاتی ہیں۔ اس لیے کفِ عیسیٰ کی جگہ پنجۂ عیسےٰ درست نہیں ہے۔ پنجہ کسی زور آزمائی یا جابرانہ کام کے لیے مستعمل ہوتا ہے۔ بات یہ ہے کہ یہاں دستِ عیسیٰ، کفِ عیسےٰ، یدِ عیسیٰ کہنے سے وزن پورا نہ ہوتا تھا۔ اس لیے پنجۂ عیسیٰ کہہ دیا اور پنجہ کے محلِ استعمال کی کچھ پروا نہ کی۔

عدمِ تقابل

عدمِ تقابل کی مثالیں ملاحظہ فرمائی جائیں :

صفحہ ۳۰۷
حُسن تیرا جب ہوا بامِ فلک سے جلوہ گر
آنکھ سے اُڑتا ہے یک دم خواب کی مَے کا اثر

تقابل مضمون کے لحاظ سے یا تو مصرعۂ اوّل میں "ہوتا ہے" آنا چاہیے۔ یا مصرعہ ثانی میں "اُڑ گیا" کہنا چاہیے تاکہ ربطِ کلام قائم رہے۔ اس طرح کہا جا سکتا ہے

حُسن تیرا جب ہوا بامِ فلک سے جلوہ گر
اُڑ گیا آنکھوں سے یکدم خواب کی مَے کا اثر

صفحہ ۲۲۱
تھی فرشتوں کو بھی حیرت کہ یہ آواز ہے کیا
عرش والوں پہ بھی کھلتا نہیں یہ راز ہے کیا

مصرعہ ثانی میں "تھی" کے مقابل "کھلتا نہیں" کہنے سے تقابل کی ساری شان مٹی میں مل گئی۔ حالانکہ مضمون تقابل کی پوری شان قائم رکھنے کا تقاضا کر رہا ہے۔ یوں کہنا چاہیے:

تھی فرشتوں کو بھی حیرت کہ یہ آواز ہے کیا
عرش والوں کو تجسس تھا کہ یہ راز ہے کیا

صفحہ ۲۰۸

شامِ غم لیکن خبر دیتی ہے صبحِ عید کی
ظلمتِ شب میں نظر آئی کرن امید کی

یہاں بھی مصرعۂ ثانی میں تقابل کے لیے نظر آئی کی جگہ نظر آتی ہے کہنا چاہیے یعنی شامِ غم صبحِ عید کی خبر دیتی ہے اور ظلمتِ شب میں امید کی کرن نظر آتی ہے۔

فرقت زدہ الفاظ

فرقت زدہ الفاظ کی مثالیں ملاحظہ فرمائیں ۔

صفحہ ۲۰۶ ء
آج ہیں خاموش وہ دشتِ جنوں پرورِ جہاں
رقص میں لیلا رہی، لیلا کے دیوانے رہے

مصرعۂ اوّل کے آخر میں "جہاں" مصرعۂ ثانی کا حق ہے ۔ یہ حق اسے ملنا چاہیئے ۔

صفحہ ۱۵۶ ء
یہ چمن وہ ہے کہ تھا جس کے لیے سامانِ ناز
لالۂ صحرا جسے کہتے ہیں تہذیبِ حجاز

یہ شعر بغداد کی تعریف میں ہے ۔ اس کی بندش نہایت ناقص ہے ۔ "صلہ" در "صلہ" لکھنے سے تعقیدِ معنوی اور لالۂ صحرا کو مصرعۂ ثانی میں پھینک دینے سے تعقیدِ لفظی پیدا ہو گئی ۔ "تھا" تو مصرعۂ اوّل میں ہے اور "لالۂ صحرا" جو اس کے بالکل قریب کہنا چاہیئے ۔ مصرعۂ ثانی میں اپنی صحرائی شان دکھا رہا ہے ۔ صحرائی شان کا مطلب یہ کہ اگر اسے مصرعۂ ثانی سے مجبور ہونے پر مجبور کیا گیا تھا تو مصرعۂ ثانی میں اس کے حسبِ حال کوئی انجمن ہی مہیا کی جاتی ۔ مگر افسوس

وہ مصرعۂ ثانی میں بھی بدستور فرقت زدہ ہے۔ اور باقی مصرعہ محض اس کی تفسیر میں پورا کر دیا گیا ہے۔ اگر اس طرح کہا جاتا تو یہ شکایت رفع ہو سکتی تھی ؂

یہ چمن وہ ہے کہ تھا جس کے لیے سامانِ ناز

رنگ و بوئے لالۂ صحرائے تہذیبِ حجاز

اب مصرعہ ثانی میں لالۂ صحرا گو فرقت زدہ ہے مگر اس کی دل بستگی کے لیے ایک انجمن موجود ہے، اور وہ اپنے رنگ و بو سے کھیل رہا ہے۔ تہذیبِ حجاز کو مضاف الیہ بنانے سے "صلہ" در "صلہ" لکھنے کی ضرورت بھی جاتی رہی۔ مگر باوجود ان خوبیوں کے یہ مصرعہ ثانی اب بھی ہماری نگاہوں میں نہیں ہے۔ کیونکہ فارسیت کی زیادتی سے شعر میں صفت جامع اللسانین پیدا ہو گئی ہے۔ اگرچہ مصنف کی روشِ شاعری کے لحاظ سے یہ کوئی معیوب بات نہیں ہے، مگر ہم زبان کے لحاظ سے اسے بھی تبدیل کر دینے کے خواہاں ہیں اور اس طرح لکھے دیتے ہیں ؂

اس گلستاں کو رہا اُس لالۂ صحرا پہ ناز

جس کو عرفِ عام میں کہتے ہیں تہذیبِ حجاز

اب لالۂ صحرا بھی فرقت زدہ نہیں۔ مشتاق طبیعتیں اصل شعر اور اس شعر میں محاکمہ کر سکتی ہیں۔ اور انھیں اندازہ ہو سکتا ہے کہ اصل شعر کی بندش کس درجہ خراب تھی۔

بندش کے چند مختلف پہلو اور بھی ہیں جن کی مثالیں ذیل میں درج کی جاتی ہیں:

صفحہ ۳۱۰ ؂ یقیں محکم، عمل پیہم، محبت فاتحِ عالم

جہادِ زندگانی میں ہیں یہ مردوں کی شمشیریں

مصرعۂ اوّل میں محض لفظ جمع کر دیے گئے ہیں۔ نہ ان میں کوئی تناسب ہے نہ کوئی موسیقی ہے اور فاتحِ عالم صرف وزن پورا کرنے کے لیے کہا گیا ہے۔

صفحہ ۲۹۳ ؂

جاودانہ پیہم رواں ہر دم جواں ہے زندگی

یہاں بھی محض لفظ جمع کر دیے گئے ہیں جن کی بندش میں کوئی لچک بھی، جو دل نواز کہی جا سکے، موجود نہیں ہے۔

صفحہ ۴۷ ؎
پرونا ایک ہی تسبیح میں ان بکھرے دانوں کو
جو مشکل ہے، تو اس مشکل کو آساں کر کے چھوڑونگا

ایسی بھدّی اور بھونڈی بندش بہت تعجب خیز ہے۔ سارے مصرعۂ اوّل کو گھسیٹ کر "مشکل ہے" کے ساتھ باندھ دیا ہے حالانکہ مصرعۂ اوّل اتنا ضعیف ہے کہ وہ اس زحمتِ بے جا کو برداشت کرنے کے ناقابل ہے۔

صفحہ ۵۰
اک مولوی صاحب کی سناتا ہوں کہانی
تیزی نہیں منظور طبیعت کی دکھانی
شہرہ تھا بہت آپ کی صوفی منشی کا
کرتے تھے ادب ان کا اعالی و ادانی
لبریز مئے زہد سے تھی دل کی صراحی
تھی تہہ میں کہیں دُردِ خیالِ ہمہ دانی

آخری مصرعہ میں "کہیں" کی جگہ "مگر" آنا چاہیئے یعنی مولوی صاحب صوفیانہ مذاق رکھتے تھے۔ پرہیزگار بھی تھے مگر ہمہ دانی کا غرور بھی تھا۔ علاوہ ازیں آخری مصرعہ میں تھی کی جگہ تھا کہنا چاہیئے کیونکہ دُرد مذکر ہے۔ اس کی سند ملحوظ ہو۔ خواجہ آتش ؎

کہتے ہیں عطر جس کو یہ مردم گلاب کا
اے ترک دُرد ہے تیری جھوٹی شراب کا

اس کا اردو ترجمہ مَیل بھی مذکر ہے۔ خیالِ ہمہ دانی کی جگہ غرورِ ہمہ دانی کہنا چاہیئے تاکہ مطلب بہت عام فہم ہو جائے۔ پس یہ شعر اس طرح کہنا چاہیئے

لبریز مئے زہد سے تھی دل کی صراحی
تھا تہہ میں مگر دُردِ غرورِ ہمہ دانی

صفحہ ۱۶۳ ؎ اس قدر قوموں کی بربادی سے ہے خوگر جہاں
دیکھتا بے اعتنائی سے ہے یہ منظر جہاں

نثر یہ ہوئی۔ جہاں قوموں کی بربادی سے اس قدر خوگر ہے جہاں یہ منظر بے اعتنائی سے دیکھتا ہے۔ پس ایک 'جہاں' اس شعر میں زائد ہے جسے حشو کہنا چاہیئے۔ پہلے جہاں کو قافیہ قرار دے کر یہ عیب رفع ہو سکتا تھا۔ "دیکھتا" اور "ہے" کا فاصلہ بھی انگشت نمائی کر رہا ہے۔

صفحہ ۱۸۴ ؎ حوصلے وہ نہ رہے، ہم نہ رہے، دل نہ رہا
گھر یہ اُجڑا ہے کہ تُو رونقِ محفل نہ رہا

مصرعہ ثانی پیاسا رہ گیا۔ تو کے بعد بھی آنا چاہیئے۔ کیونکہ مقتضائے مقام یہ ہے کہ گھر اس قدر اُجڑ گیا ہے کہ تو بھی رونق محفل نہیں رہا۔ جب تک اس طرح نہ کہا جائے گھر کے اُجڑنے کی کیفیت کمزور رہے گی۔ اگر یہ بھی نہ آ سکتا ہو تو گھر کے اُجڑنے کا مضمون ترک کر دینا چاہیئے اور یوں کہنا چاہیئے ؎

حوصلے وہ نہ رہے، ہم نہ رہے، دل نہ رہا
اس پہ طرہ یہ کہ تو رونقِ محفل نہ رہا

ظاہر ہے کہ اب مضمون زیادہ زوردار ہو گیا ہے۔

صفحہ ۲۵۹ ؎ جھاڑیاں جن کے قفس میں قید ہے آہِ خزاں
سبز کر دے گی انہیں بادِ بہارِ جاوداں

مصرعۂ اوّل کی بندش فضول سی ہے اور اس کا مضمون بھی ناقص ہے۔ کیونکہ خزاں کو آہیں بھرنے کی کیا پڑی ہے۔ آہیں بھرنے کی ضرورت ہے بہار کو یا سبزیوں کو جنھیں بربادی کا منہ دیکھنا پڑا۔

صفحہ ۱۸۵ — بادہ کش غیر ہیں گلشن میں لب جو بیٹھے
سنتے ہیں جام بکف نغمۂ کو کو بیٹھے
دور ہنگامۂ گلزار سے یک سو بیٹھے
تیرے دیوانے بھی ہیں منتظر ہو بیٹھے

چاروں مصرعوں کی بندش خراب ہے۔ صرف چوتھے مصرعہ میں ردیف کی نشست اچھی ہے مگر یہ مصرعہ تیسرے مصرعہ سے دست و گریباں ہو رہا ہے۔ اس لیے دو "بیٹھے" مل کر بھی وہ ناقص ہو گئی۔ ہر ایک شعر کی نثر بنا کر دیکھیے۔ ہر جگہ یہی سوچنا پڑتا ہے کہ بیٹھے ہیں کو کہاں استعمال کریں۔ ایسی ردیفیں کیوں رکھی جاتی ہیں جن کو نباہنے میں طبیعت عاجز رہ جائے۔

صفحہ ۲۰۸ — پھر یہ غوغا ہے کہ لاساقی شراب خانہ ساز
دل کے ہنگامے مئے مغرب نے کر ڈالے خموش

خانہ ساز ہمیشہ تحقیر کے موقعہ پر بولتے ہیں۔ مثلاً یہ خانہ ساز قاعدہ قابل تسلیم نہیں ہے۔ مگر یہاں عظمت و توقیر کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ خود نوشت کی طرح خود کشید کہا جا سکتا تھا۔ یعنی
پھر یہ غوغا ہے کہ لاساقی شراب خود کشید

صفحہ ۱۵۱ — سفینۂ برگ گل بنا لے گا قافلہ مورِ ناتواں کا

صفحہ ۱۵۲ — میں ظلمت شب میں لے کے نکلوں گا اپنے درماندہ کاروں کو

پختہ کاروں کو معلوم ہے کہ بعض بحریں ایسی ہیں جن میں مصرعہ صاف طور پر دو ٹکڑے ہو جاتا ہے۔ مثلاً بحر مضارع اخرب اور اس بحر مذکور میں جس کے دو مصرعے بطور مثال اوپر لکھے گئے ہیں۔ بندش کی خوبی یہ ہوتی ہے کہ پہلے ٹکڑے کا مضمون اپنے خاتمہ کے لیے دوسرے ٹکڑے کا محتاج نہ ہو۔ اور اگر ایسا نہ ہو سکے تو پہلے ٹکڑے کو ختم کرنے والا لفظ دو نیم ہو کر نہ رہ جائے ورنہ بندش بہت کمزور اور بے لطف رہے گی۔ اوپر کے مصرعوں میں دیکھیے۔ پہلے مصرعے میں لے گا کا پہلا نصف حصہ مصرعہ کے پہلے ٹکڑے میں لنگڑاتا ہوا رہ جاتا ہے اور باقی

کا دوسرے نصف حصّے میں اپنے رفیق کو ڈھونڈ رہا ہے ۔ دیکھیے :

سفینۂ برگِ گل بنالے / گا قافلہ مورِ ناتواں کا

یہی حال دوسرے مصرعہ کا ہے ۔

میں ظلمتِ شب میں لے کے نکلوں / گا اپنے درماندہ کارواں کو

اس قسم کی بندشیں کم مشقی اور عجزِ طبیعت و پستیٔ مذاق کے سوا اور کچھ نہیں ۔

پہلے مضمون میں ہم نے لکھا تھا کہ خرابیٔ بندش کی وجہ سے ہم اقبالؔ کو باوجود کہنہ مشق ہونے کے کہنہ مشق کہنے کے لیے تیار نہیں ہیں ۔ اوپر کی تمام مثالوں پر غور فرما کر اہلِ ذوق اندازہ لگا سکتے ہیں اور موازنہ کر سکتے ہیں کہ ہمارا دعویٰ کس قدر حق بجانب ہے ۔ بانگِ درا کے بہت سے حصّے ایسے ہیں، جو پختہ کلامی کے لحاظ سے فی الواقع نظر ثانی کے محتاج ہیں ۔ بندش کی پختگی شاعر کا وصف ہے اور اس کی نوعیّت شاعر کے کمال کی نوعیّت ہوتی ہے ۔ ہمیں سخت حیرت ہے کہ گلشنِ اقبالؔ میں جہاں بہت سی لاجواب بندشیں دکھائی دیتی ہیں وہاں یہ خارستاں کہاں سے آگیا ۔

زبان

زبان کے لحاظ سے کلامِ اقبال بہت سی لغزشوں اور کوتاہیوں کا مجموعہ ہے۔ متروکات کو دیکھا جائے تو اسے آج سے سو سال پہلے کی زبان کہہ سکتے ہیں۔ روز مرّہ کو دیکھا جائے تو اس میں بھی اکثر جگہ اختلافِ زباں دکھائی دے گا۔ باقی رہی فارسیّت۔ اس کی کچھ نہ پوچھو۔ غالب مرحوم کے کلام میں بھی یہ عنصر اتنا نہیں ہے جتنا کلامِ اقبال میں پایا جاتا ہے۔ ہم اس مضمون میں فارسیّت متروکات اور روز مرّہ پر الگ الگ بحث کر کے اپنے دعوے کو ثابت کریں گے۔

فارسیّت

کلامِ اقبال میں اکثر جگہ ایسے شعر آتے ہیں جن میں اُردو کا کوئی لفظ موجود نہیں۔ اور اگر ہے تو محض برائے نام۔ یعنی ایک آدھ لفظ بھولا بھٹکا کہیں سے آگیا ہے اور اپنے غریب الدیار ساتھیوں کا منہ تک رہا ہے۔ مثالیں ذیل میں درج ہیں:

صفحہ ۵۲ سے
قصۂ دار و رسن بازیٔ طفلانۂ دل
التجائے ارنی شرحیِ افسانۂ دل

صفحہ ۱۶۶ سے
ہے تہِ دامانِ بادِ اختلاط انگیز صبح
شورشِ ناقوس آوازِ اذاں سے ہم کنار

صفحہ ۱۳۰ سے
فیضِ ساقی شبنم آسا ظرفِ دل دریا طلب
تشنۂ دائم ہوں آتش زیرِ پا رکھتا ہوں میں

صفحہ ۱۱ سے
غم زدائے دلِ افسردۂ دہقاں ہونا
رونقِ بزمِ جوانانِ گلستاں ہونا

کوئی شخص اس زبان کو اردو زبان کہنے کے لیے تیار نہ ہوگا۔ ہم تو صاف یہ کہیں گے کہ مصنف نے اس قسم کے اشعار لکھ کر اردو زبان کا مضحکہ اڑایا ہے۔ چہ جائیکہ اسے زبان کی خدمت گزاری کہا جائے۔ افسوس یہ ہے کہ بعض جگہ یہ فارسیت بڑی آسانی سے کم ہو سکتی تھی مگر اس کی بھی پروا نہیں کی گئی۔ مثلاً

۱۔ سوئے خلوت گاہِ دل دامن کشِ انساں ہے تو — صفحہ ۳
۲۔ مدام گوش بہ دل رہ یہ ساز ہے ایسا — صفحہ ۱۱۰
۳۔ شرابِ بیخودی سے تا فلک پرواز ہے میری — صفحہ ۱۷
۴۔ کیا خبر تجھ کو، درونِ سینہ کیا رکھتا ہوں میں — صفحہ ۱۲۹

دوسرے مصرعے میں مدام کی جگہ ہمیشہ لکھنے سے وزن میں کوئی کمی نہیں آتی۔ ع
ہمیشہ گوش بہ دل رہ یہ ساز ہے ایسا

تیسرے مصرعے میں تا فلک فارسیت ہے۔ اس کی جگہ عرش تک یا چرخ تک لکھ سکتے ہیں۔ ع
شرابِ بیخودی سے عرش تک پرواز ہے میری

چوتھے مصرعے میں درونِ سینہ کو شعر سے خارج کرنا کچھ مشکل نہیں۔ ع

"کیا خبر تجھ کو کہ اس سینے میں کیا رکھتا ہوں میں"

از حرف جار محض فارسی ہے۔ فصحائے اردو پس از مردن نہیں کہتے۔ پسِ مردن کہیں گے اور فصحائے حال پسِ مُردن کی جگہ بھی پسِ مرگ کہیں گے کیونکہ مُردن بھی خالص فارسیت ہے۔ یہی سقم بعد از مرگ اور بعد از فنا میں ہے۔ انھیں بعدِ مرگ اور بعدِ فنا کہیں گے مگر کلامِ اقبال میں یہ اَزے اس کثرت سے آیا ہے کہ اسے مصنف کا تکیہ کلام کہنا چاہیئے۔ کوئی نظم ایسی نہ ہوگی جس میں یہ حرفِ جار استعمال میں نہ آیا ہو۔ مثالیں ملاحظہ فرمائیے:۔

صفحہ ۲۹۲ | بہ تر از اندیشۂ سود و زیاں ہے زندگی
" ۹۹ | کہ ہے عزیز تر از جاں وہ جانِ جاں مجھ کو
" ۱۴۰ | تپش آمادہ تر از خونِ زلیخا کر دیں
" ۱۹۴ | پاسی بھی تری پیچیدہ تر از زلفِ ایاز
" ۱۹۵ | روشن تر از سحر ہے زمانے میں شامِ ہند
" ۵۲ | یہ آپ کا حق تھا زرہِ قربِ مکانی

ان تمام مثالوں میں ایسی ترکیبیں آئی ہیں جو صرف فارسی سے مخصوص ہیں۔ عطف و اضافت اُردو نظم میں آتے ہیں مگر اس طرح تو کوئی نہیں کہتا کہ

صفحہ ۱۴۰ | تپش آمادہ تر از خونِ زلیخا کر دیں

اس سے بہتر تو یہ تھا کہ کردیں کی جگہ بکنیم کہا جائے۔

تپش آمادہ تر از خونِ زلیخا بکنیم

ایک زبان تو ہو جائے۔ اب یہ اُردو رہی نہ فارسی۔ اگر کوئی مبتدی یہ مصرعہ پڑھے ؏

کھلبلی سی پڑ گئی در محفلِ روحانیاں

تو سارا زمانہ ہنس دے گا۔ مگر علامہ موصوف اگر یہ کہیں کہ ؏

صفحہ ۵۲ | یہ آپ کا حق تھا زرہِ قربِ مکانی

تو واہ وا اور سبحان اللہ کے دونگڑے برسنے شروع ہو جاتے ہیں۔ داد دینا اچھی بات ہے۔ ہم بھی اس مصرعہ کی داد دیتے اگر مصرعہ کا پہلا نصف حصّہ اس طرح تبدیل کیا ہوتا ع

این عشقِ تو باشد زرہِ قربِ مکانی

جو لوگ عطف و اضافت کے بغیر نظم لکھنے سے عاجز ہیں (یہ نکتہ حضرت شوق قدوائی سے پوچھنا چاہیئے) انھیں چاہیئے کہ بیچاری اُردو پر اتنی مہربانی تو کریں کہ اسے دلّی کی گلیوں سے نکال کر شیراز و شروان کے بازاروں میں گھسیٹتے نہ پھریں۔ یہ درست ہے کہ بندش کی مجبوریاں عطف و اضافت لانے پر مجبور کر دیتی ہیں مگر اسے "ملح فی الطعام" سمجھنا چاہیئے۔ ایسی ترکیبیں جو صرف فارسی زبان کے لیے وضع کی گئی ہیں، اردو کے روزمرّہ میں کس طرح آسکتی ہیں۔ دعائے طفلک گفتارہ آزما کی مثال

"جس کے نغموں میں نہیں غیر از نوائے قیصری"

صفحہ ۴۶ سے بامِ گردوں سے و یا صحنِ زمیں سے آئی

صفحہ ۱۹۷ سے اے کہ تجھ کو کھا گیا سرمایہ دارِ حیلہ گر

صفحہ ۱۶۹ سے اے کہ نظمِ دہر کا ادراک ہے حاصل تجھے

صفحہ ۲۸۹ سے اے تری چشمِ جہاں بیں پر وہ طوفاں آشکار

صفحہ ۳۰۹ سے حذر، اے چیرہ دستاں سخت ہیں فطرت کی تعزیریں

ان مثالوں میں خط کشیدہ الفاظ فارسیت نہیں تو اور کیا ہیں۔ "حذر، اے چیرہ دستاں" کہاں کی زبان ہے۔ "طفلک گفتارہ آزما کی طرح" کہیں گے یا "طفلک گفتارہ آزما کی مثال" کہیں گے۔ "یا کی جگہ" "و یا" کون بولتا ہے۔ "اے آنکہ باقبال تو در عالم نیست" اس کی تقلید میں یہ کہنا ع

صفحہ ۱۶۹ سے اے کہ نظمِ دہر کا ادراک ہے حاصل تجھے

اُردو کو غریب کی جورو سمجھنے کے سوا اور کچھ نہیں۔

اب ہم فارسیت کے ضمن میں ایک دلچسپ اختلاف پیش کرنا چاہتے ہیں۔ مصنّف نے ایک جگہ لزوم مالا یلزم کے طور پر یہ پابندی اختیار کی ہے کہ ایک مصرعہ اردو کا ہو اور دوسرا فارسی کا۔ وہ شعر یہ ہیں۔

صفحہ ۱۰۳
مُلک ہاتھوں سے گیا مِلّت کی آنکھیں کھل گئیں
حق ترا چشمے عطا کرد ست غافل در نگر
مومیائی کی گدائی سے تو بہتر ہے شکست
مورِ بے پر! حاجتے پیشِ سلیمانے مبر

مگر صفحہ ۲۷۶ پر ایک نظم درج ہے جس کا مضمون یہ ہے کہ ہاتف نے مجھ سے کہا کہ ایک دن سعدی شیرازی بہشت میں مولانا حالی سے مخاطب ہوئے اور فرمایا:

صفحہ ۲۷۶
اے آنکہ ز نورِ گہرِ نظمِ فلک تاب
دامن بہ چراغِ مہ و اختر زدۂ باز!
کچھ کیفیتِ مسلمِ ہندی تو بیاں کر
درماندۂ منزل ہے کہ مصروفِ تگ و تاز؟

سعدی کی ساری تقریر اگر فارسی میں ادا کی جاتی تو یہ ایک خوبی کی بات تھی۔ ایسا نہیں کیا تو یہ گفتگو اردو میں بیان ہو سکتی تھی۔ ہم سمجھ لیتے کہ اردو میں ترجمہ کر کے لکھ دی ہے۔ مگر ایک شعر فارسی کا لکھ کر باقی گفتگو اردو کے دو تین شعروں میں ختم کی ہے۔ یہ کیسی مضحکہ خیز بات ہے۔ سعدی پہلے تو فارسی میں تقریر شروع کرتا ہے۔ پھر اس کو اردو کا اہلِ زبان ٹھہرا کر اس کی تقریر کو آدھا تیتر آدھا بٹیر بنا دیا جاتا ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ جہاں فارسیت کی ضرورت تھی (اور موقع محل بھی یہی تھا کہ فارسی اشعار لکھے جائیں) وہاں پہلو تہی اختیار کی گئی ہے اور جہاں فارسیت کے بغیر کام چل سکتا ہے وہاں از، در، تا، اے کہ، اے چیرہ دستاں، درونِ سینہ، شبنم آسا، آئینہ ساں وغیرہ وغیرہ، خالص فارسی ترکیبوں کے طوفان ہیں کہ چھوٹے چلے آتے ہیں۔

روزمرّہ

ہم اُن لوگوں میں سے نہیں ہیں جو صرف زبان ہی کو سرمایۂ شاعری خیال کریں۔ نہ ایسے تخیل کو شاعری کی خدمت گزاری سمجھتے ہیں، جسے فارسیت کے سانچے میں ڈھالا گیا ہو۔ ہم اس بات کے طرف دار ہیں کہ زبان اور تخیل قدم بہ قدم اور پہلو بہ پہلو خوش خرامی کرتے ہوئے دکھائی دیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہم

صفحہ ۱۴۰ ع تپش آمادہ ترازِ خونِ زلیخا کردیں

اس مصرعہ پر معترض ہوتے ہیں اور پوچھتے ہیں کہ یہ کہاں کی زبان ہے۔ ہم اس دردناک تخیل کو کیا کریں جو خونِ زلیخا سے زیادہ پرسوز تو ضرور ہے مگر زبان کا خون بھی اس کی گردن پر سوار ہے۔ وہ تخیل کسی کام کا نہیں جس کا لباس پھٹا پرانا، میلا کچیلا، فرسودہ اور پرشکن ہو۔ کلامِ اقبال میں ایسی مثالیں جن پر اہلِ زبان خندہ زن ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے اکثرت سے ہیں۔ مثالیں ملحوظ ہوں

صفحہ ۲۸۱ ع تمنا آبرو کی ہو اگر گلزارِ ہستی میں

تو کانٹوں میں اُلجھ کر زندگی کرنے کی خو کر لے

زندگی بسر کرنا زبان ہے، زندگی کرنا کسے کہتے ہیں ؟

صفحہ ۱۳۲ س نغمۂ یاس کی دھیمی سی صدا اُٹھتی ہے
اشک کے قافلے کو بانگِ درا اُٹھتی ہے

بانگِ درا اشک کے قافلے کو اُٹھتی ہے کیا شستہ زبان ہے ع
نازہا بے اُردوِ اقبال مے باید کشید

صفحہ ۱۷۷ س تھی تو موجود ازل سے ہی تری ذاتِ قدیم

ہی کا استعمال درست نہیں۔ ازل ہی سے کہنا چاہیئے۔

صفحہ ۶۸ س یہ تصویریں ہیں تیری جن کو سمجھا ہے بُرا تو نے
" ۸۸ س یہ پتھر کی مورتوں میں سمجھا ہے تو خدا ہے

ایک جگہ تو نے سمجھا ہے اور ایک جگہ تو سمجھا ہے کہا گیا۔ پہلا استعمال غلط اور متروک ہے۔ دوسرا درست ہے۔

صفحہ ۱۹۱ س قومیں کچل گئی ہیں جس کی روا روی میں
" ۱۲۵ س چلنے والے نکل گئے ہیں جو ٹھہرے ذرا کچل گئے ہیں
" ۱۹۸ س تجھے اُس قوم نے پالا ہے آغوشِ محبت میں
کچل ڈالا تھا جس نے پاؤں میں تاجِ سرِ دارا

پہلی دو مثالوں میں کچلنا کا محلِ استعمال غلط ہے۔ تیسری مثال میں درست ہے۔ قومیں کچلی گئی ہیں۔ لوگ کچلے گئے ہیں کہنا چاہیئے۔

صفحہ ۱۵۱ س ہزاروں موجوں کی ہو کشاکش مگر یہ دریا سے پار ہوگا

دریا کے پار ہوگا۔ کہنا چاہیئے۔

صفحہ ۲۸ س بوند اک خون کی ہے تو لیکن غیرتِ لعلِ بے بہا ہوں میں

لہو کی بوند زبان ہے۔ خون کا قطرہ زبان ہے۔ خون کی بوند ٹکسال باہر۔

صفحہ ۱۶۳ ؎ اے ہوس اخوں رو کہ ہے یہ زندگی بے اعتبار

خون کے نون کا اعلان ہونا چاہیئے۔ "خوں رونا" کوئی نہیں کہتا۔ "خون رونا" کہتے ہیں۔

صفحہ ۲۱۷ ؎ آشکارا ہیں مری آنکھوں پہ اسرار حیات

"آنکھوں میں آشکارا ہیں" کہنا چاہیئے۔ پہ کے لیے دل کہنا چاہیئے۔ یعنی میرے دل پہ آشکارا ہیں۔

صفحہ ۳۱۷ ؎ زندگی کی رہ میں چل لیکن ذرا بچ بچ کے چل

صفحہ ۲۰ ؎ نیک جو راہ ہو اس رہ پہ چلانا مجھ کو

دونوں جگہ "رہ" کی جگہ "راہ" کہنا چاہیئے۔ یہ اُردو نما فارسی یا فارسی نما اُردو بے کار ہے۔

رہ بمعنی راہ ترکیب کی حالت میں لکھ سکتے ہیں۔ انفرادی حالت میں مکروہ ہے۔

صفحہ ۱۷ کیوں بڑی بی مزاج کیسے ہیں

مزاج کیسے ہیں، یہ بازاری زبان ہے۔ مزاج کیسا ہے، کہنا چاہیئے۔

صفحہ ۱۰۲ کچھ دکھانے دیکھنے کا تھا تقاضا طور پہ

"دیکھنے دکھانے" کہنا چاہیئے۔ "دکھانے دیکھنے" درست نہیں۔

صفحہ ۱۵۶ ؎ خاک اس بستی کی ہو کیونکر نہ ہمدوشِ ارم

صرف کیوں کہنے سے کام چل سکتا ہے اس لیے کیونکر میں کر زائد اور قابلِ ترک ہے۔ یوں کہنا چاہیئے ؏

خاک اس ویرانے کی ہو کیوں نہ ہمدوشِ ارم

کیونکر کا محلِ استعمال اس سے مختلف ہونا چاہیئے۔ مثلاً ؏

دھجیاں دامنِ صحرا کی اُڑائیں کیوں کر

صفحہ ۴۲ ؎ کر رہا ہے آسماں جادو لبِ گفتار پہ

کر رہا ہے کا یہ استعمال پہلوے ذم لیے ہے۔ لفظ جادو اس کے شروع میں آنا چاہیئے۔ کرنا

مصدر کے افعال میں یہ احتیاط ادیب کا پہلا فرض ہے۔

صفحہ ۳۱۶ ؎ ہے دُور وصالِ بحر ابھی تو دریا میں گھبرا بھی گئی

" ۱۱۲ ؎ جینا وہ کیا جو ہو نفسِ غیر پر مدار
شہرت کی زندگی کا بھروسا بھی چھوڑ دے

صفحہ ۱۱۲ ؎ واعظ ثبوت لائے جو مے کے جواز میں
اقبالؔ کو یہ ضد ہے کہ پینا بھی چھوڑ دے

تینوں جگہ "بھی" کا استعمال غلط ہے۔ پہلے مصرعہ میں لبِ ساحل نے دریا کی موج کو مخاطب کر کے کہا ہے کہ وصالِ بحر ابھی دُور ہے تو دریا ہی میں گھبرا گئی۔ اسے "دریا میں گھبرا بھی گئی" کہنا خلافِ زبان ہے۔ دوسری اور تیسری مثال میں بھی یہی سقم ہے۔ "بھی" کی جگہ "ہی" کہنا چاہیئے۔

؎ شہرت کی زندگی کا بھروسا ہی چھوڑ دے

؎ اقبالؔ کو یہ ضد ہے کہ پینا ہی چھوڑ دے

بھی حرفِ شرکت ہے۔ اس لیے سوال پیدا ہوتا ہے کہ اور کیا چیز چھوڑی ہے جس کے ساتھ شہرت کی زندگی کا بھروسا بھی چھوڑ دیا جائے۔ ؏

صفحہ ۱۱۲ دنیا جو چھوڑ دی ہے تو عقبیٰ بھی چھوڑ دے

اِس مصرعہ میں "بھی" کا استعمال دُرست ہے۔

صفحہ ۲۳۰ ؎ کوکبِ قسمتِ امکاں ہے خلافت تیری

صفحہ ۲۱۷ ؎ قسمتِ عالم کا مسلم کوکبِ تابندہ ہے

اُردو کا ایک محاورہ ہے، قسمت کا ستارا۔ یہ خوش نصیبی کے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ امیر مینائی خشک سالی میں بارانِ رحمت کی دعا مانگتے ہیں اور فرماتے ہیں ؏

بوند جو آئے وہ قسمت کا ستارا ہو جائے

فصحا عام طور پر فارسی مصطلحات کو اُردو میں ترجمہ کرتے ہیں اور اُردو کے دامن کو مالا مال بناتے ہیں مگر علامہ موصوف نے یہاں اُردو کی ایک اصطلاح کو فارسی میں ترجمہ کر دیا ہے اور وہ ترجمہ بھی محض لفظی ترجمہ ہے۔ جیسے پانی پت کا ترجمہ آبِ عزت لکھ دیا جائے۔ اسی طرح قسمت کے ستارے کا ترجمہ کوکب قسمت لکھا ہے۔ اوّل تو فارسی میں قسمت تقسیم کے معنی میں مستعمل ہے۔ بخت کے معنی میں نہیں نکلتے۔ دوسرے قسمت کو بخت قرار دے کر اسے خوش بختی کا مترادف قرار دیا۔ یہ غلط در غلط۔ بخت اور کوکب یہ دونوں لفظ خوش بختی کے معنی میں آئیں تو خوش بختی کے لوازم بھی ان کے لیے درکار ہوں گے مثلاً

طائرے از آشیانِ جاہ وجود آمد فرود
کوکبے بر اوجِ عز و ناز گردید آشکار

کوکب کو مبارک ثابت کرنے کے لیے اوجِ عز و ناز بھی کہنا پڑا۔ اقبالؔ کے مصرعہ ثانی میں کوکب کو، کوکبِ تابندہ کہنے سے اعتراض کی گنجائش نہیں رہی اور خوش بختی ثابت ہو گئی۔ مگر قسمتِ عالم میں قسمت کو تقدیر کے معنی میں لکھنا ہند ہے۔ اس لیے ترکیبِ فارسی یعنی "قسمتِ عالم" پر اعتراض قائم رہا۔ مگر مصرعہ اوّل میں دونوں اعتراض عائد ہوتے ہیں۔ کوکب قسمت وغیرہ اضافت کے ساتھ لکھنے میں تقسیم کے معنی پیدا ہوئے۔ پھر کوکبِ قسمت کو خوش بختی قرار دینا اور یہ کہنا کہ تیری خلافت دنیا کا کوکبِ قسمت ہے، دوسری غلطی ہے۔ یہ ترجمہ "آبِ عزت" کے سوا اور کچھ نہیں۔

اقبالؔ تیرے عشق نے سب بل دیے نکال
مدّت سے آرزو تھی کہ سیدھا کرے کوئی

سیدھا کرنا زدوکوب کرنے کو کہتے ہیں۔ نیز یہ محاورہ عامیانہ زبان کا ہے، غنیمت ہے کہ بانگِ درا کی طباعت سے یہ مقطع خارج کر دیا گیا ہے۔

متروکات

بانگِ درا میں متروکاتِ زبان نہایت کثرت سے استعمال کیے گئے ہیں۔ ایک دو لفظ ایسے ہوتے تو خاموشی اختیار کی جاتی۔ اور یہ سمجھ لیا جاتا کہ مصنف ان کے ترک کو جائز نہیں سمجھتا، مگر جب بیسیوں الفاظ ایسے موجود ہوں اور انھیں بار بار استعمال میں لایا گیا ہو تو اسے سو سال پہلے کی زبان کہنا کچھ مبالغہ نہیں ہے۔ مثالیں ملحوظ ہوں.....

صفحہ ۲۵۸	نے مجالِ شکوہ ہے نے طاقتِ گفتار ہے
″ ۲۵۴	پر یہ تیری تصویر یہ قاصد گریۂ پیہم کی ہے
″ ۹۰	یعنی یہ لیلا یہاں بے پردہ واں محمل میں ہے
″ ۸۸	سچ کہہ دوں اے برہمن گر تو برا نہ مانے
″ ۱۶۹	جو سوا مستِ شرابِ عیش و عشرت ہی رہا
″ ″	کلفتِ غم گرچہ اس کے روز و شب سے دور ہے
″ ″	اے کہ نظمِ دہر کا ادراک ہے حاصل تجھے

صفحہ ۲۹۷ شاخِ آہو پر رہی صدیوں تلک تیری برات

" ۲۹۴ تا بدخشاں پھر وہی لعلِ گراں پیدا کرے

" ۲۹۶ جس کے نغموں میں نہیں غیرانہ نوائے قیصری

" ۲۵۰ رشتہ و پیوند یاں کے جان کا آزار ہیں

ان مثالوں میں خط کشیدہ الفاظ بالکل ترک شدہ ہیں اب نظم اور نثر میں انھیں کوئی نہیں لکھتا ہے

صفحہ ۱۷۰ آئینہ سا شاہدِ قدرت کو دکھلاتی ہوئی

" " آسماں کے طائروں کو نغمہ سکھلاتی ہوئی

" ۲۰۹ زندگی قطرے کو سکھلاتی ہے اسرارِ حیات

ان مثالوں میں سکھلاتی، دکھلاتی، بتلاتی کا لام زائد ہے۔ جب بتاؤ کہنے سے کام چل جاتا ہے، تو بتلاؤ کیوں کہا جائے۔ ہوگا سے مطلب برآری ہو جاتی ہے، تو ہووے گا، کیوں لکھا جائے۔

صفحہ ۱۱ بالیاں نہر کو گرداب کی پہناتا ہوں

" ۱۹۰ پہنادیا شفق نے سونے کا سارا زیور

فصحائے حال پہناتا کی جگہ پنہاتا ہائے مخلوط سے بولتے ہیں۔

صفحہ ۶۷ ے

مگر غنچوں کی صورت ہوں دلِ درد آشنا پیدا

چمن میں مشتِ خاک اپنی پریشاں کر کے چھوڑوں گا

مگر بمعنی شاید متروک ہے، شاید کہنا چاہیے۔

بعض جگہ یاں، واں کا استعمال ایسے بھدے طریقے سے کیا ہے کہ بے اختیار ہنسی آتی ہے مثلاً

صفحہ ۲۵ ے رشتہ و پیوند یاں کے جان کا آزار ہیں

صفحہ ۱۸ ؎ وال کی گزران سے بچائے خدا

یاں، واں، کے ساتھ حروفِ اضافت کا پیوند کتنا بدنما معلوم ہوتا ہے۔

صفحہ ۲۴۶ ؎ رکھا مجھے چمن آوارہ مثلِ موجِ نسیم

〃 ۹۸ ؎ پھر آ رکھوں قدم مادر و پدر پہ جبیں

یہاں رکھا اور رکھوں کو مشدّد کہنا چاہیے۔ تخفیف سے اس محل پہ متروک اور غیر فصیح ہے۔

صفحہ ۷ ؎ میری صورت تو بھی اک برگِ ریاضِ طور ہے

میری صورت کی جگہ میری طرح کہنا چاہیئے۔ "طرح" کی جگہ "صورت" اب متروک ہے۔

صفحہ ۲۴۱ ؎ زندانی ہے اور نام کو آزاد ہے شمشاد

فارسی الفاظ میں یے کی تخفیف متروک ہے۔ اس تخفیف سے سستیِ بندش کا سقم پیدا ہوتا ہے۔

صفحہ ۳۰۵ جگر خوں ہو تو چشمِ دل میں ہوتی ہے نظر پیدا

خون کے نون کا اعلان ہونا چاہیئے۔ ترکیبِ فارسی میں تخفیفِ نون سے لکھ سکتے ہیں۔ یا گردوں، بیچوں کے قافیے میں تخفیفِ نون جائز ہو سکتی ہے۔ مثلاً گردوں ہو کر، خوں ہو کر وغیرہ۔ ہم تو وہاں بھی ترکیب کے بغیر تخفیفِ نون کو پسند نہ کریں گے۔ مگر پھر بھی ضرورتِ قافیہ کے لحاظ سے چنداں معیوب نہ ہو گا۔

صفحہ ۲۲ ؎ کہا میں نے پہچان کر میری جاں
مجھے چھوڑ کر آ گئے تم کہاں

یہاں جان کے نون کا اعلان ہونا چاہیے یا ترکیب کی حالت میں اخفائے نون سے لکھ سکتے ہیں۔

صفحہ ۱۸۱ ؎ منزلِ دہر سے اونٹوں کے حدی خوان گئے
اپنی بغلوں میں دبائے ہوئے قرآن گئے

یہاں خوان یعنی دسترخوان لانا چاہیے۔ خواندن کا فعل امر ایسے قوافی میں جن میں نون

کا اعلان ہوتا ہو، معیوب اور خلافِ زبان ہے۔

متروکات کی بحث میں اگر یہ کہا جائے کہ وسعتِ زبان کو مدِّ نظر رکھ کر ایک شخص مختار ہے کہ وہ متروکات کو تسلیم نہ کرے، اس کا جواب یہ ہے کہ فصحائے حال تو دریا، صحرا کے قافیے میں شعلہ، جلوہ کا قافیہ لانا متروکات میں شمار کرنے لگے ہیں۔ اگر متروکات کی پروا نہ کی جاتی تو آنکھ کو نین، دوست کو سجن، آئی ہے کو آئیاں ہیں، بھائی ہیں کو بھائیاں ہیں، تیرے لب کو تجھ لب، کس کے پاس کو کس کنے، بھلا رے، او اچھڑے وغیرہ سبھی کو استعمال کرنا چاہیئے تاکہ وسعتِ الفاظ کا عذر حق بجانب سمجھا جائے۔ بس متروکات، روزمرّہ، اور فارسیت کے لحاظ سے ہم زبانِ اقبالؔ کو ناقص خیال کرتے ہیں، جس کی وجہ دراصل یہ ہے کہ مصنّف کو اپنی بلند خیالیوں کے اظہار میں صحتِ زبان اور روزمرّہ کی پروا نہیں ہے۔

متفرقہ

زبان کی خرابیاں بیان کر چکنے کے بعد ہم بعض متفرق لغزشیں گزارش کرنا چاہتے ہیں شروع کی دو مثالیں خاص طور پر قابلِ توجہ ہیں ؎

فکرِ معاش، عشقِ بتاں، یادِ رفتگاں
اس مختصر سی عمر میں اب کیا کرے کوئی

یہ شعر علامہ موصوف کے نوادرِ افکار میں شامل ہے۔ مگر بانگِ درا میں شائع نہیں کیا گیا۔
اس کی وجہ مرزا سودا کا یہ شعر پڑھ کر سمجھ میں آجائے گی ؎

فکرِ معاش، عشقِ بتاں، یادِ رفتگاں
اس زندگی میں اب کوئی کیا کیا کیا کرے

اسی قبیل سے ایک اور شعر بھی مصنف کی بلند خیالی کا نتیجہ ہے۔ اور خوب کہا گیا ہے ؎

سنگِ اسود تھا مگر سنگِ فسانِ تیغِ عشق
زخم میرے کیا ہیں دروازے ہیں بیت اللہ کے

یہ شعر بھی بانگِ درا میں شائع نہیں ہوا۔ اس کا سبب معلوم کرنے کے لیے امیر مینائی کا یہ مطلع

جو مراۃ الغیب میں موجود ہے ملاحظہ فرمایا جائے ؎

دل مرا کشتہ ہے یارب کس شہادت گاہ کا
ہر شگافِ زخم دروازہ ہے بیت اللہ کا

مگر ہمیں افسوس اس بات کا ہے کہ اس قدر حزم و احتیاط کے باوجود ابھی تک بانگِ درا میں ایسی مثالیں موجود ہیں جو بالکل اسی قسم کی ہیں اور ہم علامہ موصوف سے مودبانہ یہ کہیں گے کہ انھیں بھی بانگِ درا سے خارج کیا ہوتا۔ مثلاً

صفحہ ۳۲۱ ؎ جو میں سر بہ سجدہ ہُوا کبھی تو زمیں سے آنے لگی صدا
ترا دل تو ہے صنم آشنا تجھے کیا ملے گا نماز میں

اس شعر کو پڑھ کر عراقی کا یہ مشہور شعر یاد آجاتا ہے ؎

بہ زمیں چو سجدہ کردم ز زمیں ندا بر آمد
کہ مرا پلید کردی ازیں سجدۂ ریائی

عراقی نے مصرعہ ثانی میں ریاکاری کی جو توضیح فرمائی ہے اس سے بڑھ کر قوتِ بیانیہ کا اظہار ناممکن ہے۔ اس کے مقابلے میں حضرتِ اقبال کا مصرعۂ ثانی بہت ہی معمولی اور نہایت پست ہے۔ کسی استاد کے مضمون کو زورِ تخیل سے بلند تر کر دینا خوبی اور ہنر میں داخل ہے۔ مگر اسے پہلے سے بھی پست بنا دینا اپنی پستیٔ مذاق کو ثابت کرنا ہے۔ ان تینوں مثالوں میں سے کسی ایک کو بھی ہم توارد نہیں کہہ سکتے۔ توارد میں مضمون لڑ جاتا ہے۔ مگر یہاں تو حروف اور حرکات و سکنات بھی بجنسہٖ نظر آتے ہیں۔ علاوہ ازیں پہلی دو مثالوں کو بانگِ درا کی اشاعت سے خارج کر کے ان کا خارج التوارد ہونا تسلیم کر لیا گیا ہے۔

معنوی لغزشیں و مہملات

صفحہ ۲۰۳

گل بدامن ہے مری شب کے لہو سے میری صبح
ہے ترے امروز سے نا آشنا فردا ترا

شمع شاعر سے کہہ رہی ہے کہ میری صبح میری شب کے لہو سے گل بدامن ہے۔ ہم پوچھتے ہیں کہ شب میں لہو کہاں سے آیا ہے اور اس تشبیہہ میں وجہ شبہ کونسی ہے۔ لہو میں حرارت ہوتی ہے، سُرخی ہوتی ہے، روانی ہوتی ہے، شب میں یہ تینوں چیزیں نابود ہیں۔ لہو کا ثبوت پیدا کرنے کے لیے سُرخی سب سے زیادہ معتبر ہے۔ شب میں تاریکی معتبر ہے۔ اگر شفق کی سرخی کو شب کا لہو سمجھا جائے تو اس کا یہاں کوئی محل ہی نہیں ہے کیونکہ صبح تو شمع کے لیے پیغام موت ہے پھر وہ گل بداماں کس طرح ہوئی۔ پس یہ تشبیہہ ہر لحاظ سے ناقص ہے۔

صفحہ ۲۴۴

بجھائے خواب کے پانی نے اخگر اس کی آنکھوں کے
نظر شرما گئی ظالم کی درد انگیز منظر سے

اخگر بجھانے کے لیے پانی کہاں سے تلاش کیا ہے۔ یہ تشبیہہ بھی شب کے لہو سے مشابہت تامہ رکھتی ہے۔ شاید اس خیالِ باطل سے کہ خواب میں آب کے حروف موجود ہیں۔ خواب کو ایک چشمہ قرار دیا گیا ورنہ خواب میں آب کا وجود خیال میں بھی نہیں آسکتا۔ اس میں وجہ شبہ قریب تو درکنار بعید بھی نہیں ہے۔

صفحہ ۳۰۰ ؎ حکمتِ مغرب سے ملت کی یہ کیفیت ہوئی
ٹکڑے ٹکڑے جس طرح سونے کو کر دیتا ہے گاز

مضمون یہ تھا کہ حکمتِ مغرب نے ملت کو پارہ پارہ کر کے بے کار بنا دیا۔ مگر اس کی توضیح کے لیے جو تشبیہہ دی گئی ہے وہ قابلِ غور ہے۔ فرماتے ہیں کہ جس طرح قینچی سونے کو ٹکڑے ٹکڑے کر دیتی ہے حالانکہ سونا ٹکڑے ٹکڑے ہو کر پھر بھی سونا ہی رہتا ہے، قلب ماہیت کے اثر سے بری ہوتا ہے، بیکار نہیں ہو جاتا۔ علاوہ ازیں طلائی چیزیں بنانے کے لیے بھی سونے کو ضرور ٹکڑے ٹکڑے کرنا پڑتا ہے۔ پس ہر لحاظ سے یہ تشبیہہ ناقص ہے اور اس سے اصل مضمون یعنی ملت کا بے کار ہو جانا کسی طرح ثابت نہیں ہوتا۔

صفحہ ۲۸۲ ؎

تنک بخشی کو استغنا سے پیغامِ خجالت دے
نہ رہ منت کشِ شبنم نگوں جام و سبو کر لے

یہ شعر پھول کو مخاطب کر کے کہا گیا ہے۔ نگوں جام و سبو کر لے، اس ٹکڑے میں کلام ہے۔ پھول کا جام تو ہوتا ہے، سبو نہیں ہوتا۔ سبو کا غنچہ ہوتا ہے۔ پس پھول کو یہ کہنا کہ تو اپنے جام و سبو نگوں کر لے۔ بے معنی بات ہے جس کے پاس سبو ہے ہی نہیں۔ وہ اسے نگوں کہاں سے کرے گا۔

صفحہ ۱۵۸ ؎ اجل ہے لاکھوں ستاروں کی اک ولادتِ مہر
فنا کی نیند مئے زندگی کی مستی ہے

دعوئے یہ ہے کہ مئے زندگی کی مستی فنا کی نیند ہے اور ثبوت یہ ہے کہ ولادتِ مہر سے لاکھوں ستارے اجل کا شکار ہو جاتے ہیں گویا مئے زندگی کی مستی کو ولادتِ مہر سے تشبیہہ دی گئی ہے۔ مگر دیکھنا یہ ہے کہ فنا کی نیند کس کو فنا کرتی ہے۔ ظاہر ہے کہ زندگی کی مستی فنا کی نیند بن کر خود زندگی ہی کو فنا کرتی ہے مگر مہر کی ولادت خود مہر کو فنا نہیں کرتی۔ بلکہ ستاروں کو موت کی نیند سلاتی ہے۔ اس لیے یہ تشبیہہ اصل مضمون سے تطابق نہیں رکھتی۔ اسے محض لفظی نمائش کہنا چاہیے۔

یہ پانچوں شعر جو اوپر عرض کیے گئے ہیں تشبیہات کی خرابیوں کو ظاہر کر رہے ہیں۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ اس میدان میں بھی ہم خامۂ اقبال کو شکستہ پا دیکھ رہے ہیں۔ وہ تشبیہیں کس کام کی ہیں جو اصل مضمون کو واضح نہ کر سکیں اور جن میں وجہِ شبہ کو بھی نظر انداز کر دیا جائے۔

صفحہ ۳۰۱ ؎

ایک ہوں مسلم حرم کی پاسبانی کے لیے
نیل کے ساحل سے لے کر تا بخاکِ کاشغر

یہ شعر جغرافیہ دانی کی مثال پیش کرتا ہے چونکہ قافیہ بے خبر، ثمر وغیرہ تھا اس لیے یہاں کاشغر لکھ دیا۔ حالانکہ دریائے نیل کے ساحل سے کاشغر تک جو خط کھینچا جائے اس سے ہندوستان افغانستان اور بلوچستان کے مسلمان باہر رہ جاتے ہیں۔ سب سے زیادہ تعجب اس بات پر ہے کہ شاعر خود ہندوستانی ہے اور ہندوستان کے مسلموں کو بھی اس مقدس اجتماع سے باہر رکھتا ہے۔

صفحہ ۴۴ ؎

ٹوٹ کر خورشید کی کشتی ہوئی غرقابِ نیل
ایک ٹکڑا تیرتا پھرتا ہے روئے آبِ نیل

پہلے مضمون میں ہم نے ایطائے جلی کی ایک مثال پیش کی تھی۔ اس شعر میں بھی وہی عیب موجود ہے، جس طرح آب و گلاب کا قافیہ معیوب ہے، اسی طرح آب و غرقاب کا قافیہ بھی ناجائز ہے کیونکہ غرقاب میں بھی گلاب کی طرح آب اصلی اور متحد المعانی ہے۔

صفحہ ۲۲ سے

جدائی میں رہتی ہوں میں بے قرار
پروتی ہوں ہر روز اشکوں کے ہار
نہ پروا ہماری ذرا تم نے کی
گئے چھوڑ اچھی وفا تم نے کی

ایک جگہ یہ کہا گیا ہے کہ میں بے قرار رہتی ہوں، اشکوں کے ہار پروتی ہوں۔ اور اسی نظم میں دوسری جگہ یہ کہا گیا کہ ہماری پروا نہ کی۔ یہ مَیں اور ہم کا اختلاف شتر گربہ ہے۔

صفحہ ۱۰۲ سے

کیا کہوں اپنے چمن سے مَیں جدا کیوں کر ہوا
اور اسیرِ حلقۂ دام ہوا کیوں کر ہوا

مطلع میں ربطِ کلام پیدا کرنے کے لیے حرفِ عطف کی ضرورت پڑے اس سے زیادہ عجزِ طبیعت اور کیا ہو گا۔ اس سے تو یہ بہتر ہو کہ "اور اسیر" کی جگہ "پابند" کہہ دیتے ع

پائے بندِ حلقۂ دام ہوا کیوں کر ہوا

صفحہ ۲۹۷ سے

بندۂ مزدور کو جا کر مرا پیغام دے
خضر کا پیغام کیا، ہے یہ پیامِ کائنات

سرمایہ و محنت کے عنوان سے جو نظم لکھی گئی ہے، یہ اس کا پہلا شعر ہے۔ مصرعۂ ثانی مہمل گوئی کا بہترین نمونہ ہے۔ الفاظ کچھ ایسے بے ڈھب واقع ہوئے ہیں کہ یہ سمجھ میں نہیں آسکتا کہ اس پیغام کو پیامِ کائنات سمجھیں یا خضر کا پیغام خیال کریں۔ نہ یہ سمجھ میں آسکتا ہے کہ کیا ہے کا تعلق کس کے ساتھ ہے۔ اگر خضر کے پیغام سے تعلق ہے تو باقی یہ "پیامِ کائنات" بس اتنا ٹکڑا رہ جاتا ہے جس سے خوش بیانی کی تمام کائنات ظاہر ہو رہی ہے۔ اگر کیا ہے کا تعلق پیامِ کائنات سے ہے تو باقی رہا خضر کا پیغام۔ بس یہ پیغام ہے۔ اب کوئی بندۂ خدا یہ بتائے کہ بندۂ مزدور کو کیا پیغام دیا جائے۔ ایک بات اور بھی ہے۔ کیا کو الگ کر دیں اور ہے کو الگ تو مفہوم یہ پیدا ہوتا ہے کہ یہ پیغام خضر کا پیغام ہی نہیں بلکہ کائنات کا پیغام ہے۔ یہ مضمون عروج سے زوال کی طرف

آرہا ہے۔ کائنات کے پیغام میں وہ زندگی بخش روح کہاں جو خضر کے پیغام میں ہو سکتی ہے مگر کائنات کے پیغام کو عظمت دی گئی ہے اور خضر کے پیغام کو ٹھکرا دیا گیا ہے۔ غرض کہ ہر ایک پہلو سے مصرعہ مہمل ہے۔

بے ربطیٔ کلام

صرف بے ربطی کلام پر کچھ لکھنا باقی رہ گیا ہے۔ وہ اب پیش کیا جاتا ہے۔ اسی ضمن میں کہیں کہیں معنوی خرابیاں بھی گزارش کی جائیں گی۔

صفحہ ۲۵۳ ؎

ہے شکستِ انجامِ غنچے کا سبو گلزار میں
سبزہ و گل بھی ہیں مجبورِ نمو گلزار میں

دونوں مصرعوں میں کوئی ربط نہیں ہے۔ پہلے یہ کہا ہے کہ غنچے کا سبو کسی دن ٹوٹ کر رہے گا۔ پھر ارشاد ہوتا ہے کہ سبزہ و گل بھی نشوونما پانے پر مجبور ہیں۔ مصرعۂ اوّل صاف طور پر اس بات کا تقاضا کر رہا ہے کہ مصرعۂ ثانی میں بھی کسی دردانگیز انقلاب کا اظہار کیا جائے اور یوں کہا جائے ؎

ہے شکستِ انجامِ غنچے کا سبو گلزار میں
اور خزاں ہے سبزہ و گل کی عدو گلزار میں

صفحہ ۷ ؎

یہ تلاشِ متصل شمعِ جہاں افروز ہے
توسنِ ادراکِ انساں کو خرام آموز ہے

گھوڑوں کو طرزِ خرام سکھانے کے لیے کسی شمع کی ضرورت نہیں ہوتی اس لیے تلاشِ متصل کو شمعِ جہاں افروز کہنے کا کوئی نتیجہ نہ نکلا۔ اور "توسنِ ادراک" لفظ "آموز" کی ظلمت میں ٹھوکریں کھا کر رہ گیا۔

صفحہ ۷۰ ؎

مطمئن ہے تو پریشاں مثلِ بُو رہتا ہوں میں
زخمیِ شمشیرِ ذوقِ جستجو رہتا ہوں میں

یہ شعر گلِ رنگین کو مخاطب کر کے کہا گیا ہے۔ مصرعۂ ثانی میں تلوار کے جوہر دکھانے کا کوئی موقع موجود نہ تھا۔ پھول سے باتیں ہو رہی ہیں اور پھول بھی رنگین پھول۔ اس سے پوچھا جاتا ہے کہ تو مطمئن حالت میں ہے اور میں بُو کی طرح پریشان رہتا ہوں۔ جب ہم دونوں کی اصل ایک ہے تو پھر اس کی کیا وجہ ہے کہ میں ذوقِ جستجو کی تلوار کا زخمی ہوں، سبحان اللہ۔ اس تلوار نے مصرعۂ ثانی کو کاٹ کر رکھ دیا ہے۔ پریشانی ثابت کرنے کے لیے صرف "گرمِ جستجو" کہہ دینا کافی تھا کیونکہ حرارت سے انتشار پیدا ہونا قدرتی امر ہے۔ پس درست بندش اس طرح ہو سکتی تھی ؎

بات یہ کیا ہے کہ گرمِ جستجو رہتا ہوں میں

صفحہ ۱۶۱ ؎

رنگ و آبِ زندگی سے گل بدامن ہے زمیں
سینکڑوں خوں گشتہ تہذیبوں کا مدفن ہے زمیں

آب و رنگ کو رنگ و آب کہا۔ خیر اسے جانے دیجیے۔ بے ربطیِ کلام یہ ہے کہ پہلے مصرعہ میں زمین کا دامن پھولوں سے بھر کر ایک خوب صورت اور خوشگوار منظر دکھایا گیا ہے مگر دوسرے مصرعے میں اسی مضمون کو ماتمی جامہ پہنا دیا ہے اور مدفن و خوں گشتہ ایسے منحوس لفظ لا کر مصرعۂ اول کی تمام خوب صورتی کو خاک میں ملا دیا ہے۔ کیا دامن کے لیے ایک مدفن کا قافیہ ہی رہ گیا تھا؟ گلشن اور روشن وغیرہ قوافی کو استعمال کیا جاتا، تو یہ بے ربطی پیدا نہ ہوتی۔

صفحہ ۱۶۲ ؎

گو سکوں ممکن نہیں عالم میں اختر کے لیے
فاتحہ خوانی کو یہ ٹھہرا ہے دم بھر کے لیے

زنگ و آبِ زندگی سے گل بدامن ہے زمیں
سینکڑوں خوں گشتہ تہذیبوں کا مدفن ہے زمیں

نظم گورستان شاہی کا تیسرا بند اسی شعر پہ ختم کیا ہے ۔ اس بند میں ایک ستارے کا ذکر کیا گیا ہے جو آسمان سے انقلابوں کا تماشہ دیکھتا ہوا اپنی منزل کی طرف جا رہا ہے۔ یہ حالات بیان کر کے مصنف نے لکھا ہے کہ گو ستارے کے لیے ساکن رہنا ممکن نہیں ہے۔ وہ تو اس گورستان پہ صرف فاتحہ خوانی کے لیے دم بھر ٹھہرا ہے۔ اتنا کہہ کر پھر یہ کہا ہے ؎

زنگ و آبِ زندگی سے گل بدامن ہے زمیں
سینکڑوں خوں گشتہ تہذیبوں کا مدفن ہے زمیں

اللہ اللہ اتنی بے ربطی کی مثال ڈھونڈے سے بھی نہ ملے گی۔ پہلے شعر کے شروع میں لفظ گو آیا ہے۔ وہ معلوم نہیں کس غرض کے لیے آیا ہے۔ چاروں مصرعوں میں اس گو کا تعلق کسی کے ساتھ بھی نہیں ہے۔ ہم دونوں اشعار کا مفہوم پھر دہرائے دیتے ہیں تاکہ قندِ مکرر کا لطف حاصل ہو۔ گو ستارے کا ساکن رہنا غیر ممکن ہے وہ تو دم بھر کے لیے فاتحہ خوانی کو یہاں ٹھہرا ہے۔ زمین زندگی کے آب و رنگ سے گل بدامن ہو رہی ہے اور وہ سینکڑوں خوں گشتہ تہذیبوں کا مدفن بن گئی ہے۔ مطلب یہ "کمر روٹی پکاؤ گی یا ننگا ہی سو رہوں"!

صفحہ ۲۳۰ ؎
کشتیٔ حق کا زمانے میں سہارا تو ہے
عصرِ نو رات ہے دھندلا سا ستارا تو ہے

مسلم کو مخاطب کیا گیا ہے۔ مگر کہاں کشتی، کہاں رات اور کہاں ستارہ۔ ہم یہ نہیں کہتے کہ کشتی کے ساتھ لنگر بھی ضرور آئے۔ موج بھی ہو، حباب بھی ہو، گرداب بھی ہو، ناخدا بھی ہونا چاہیے۔ مگر ایک لفظ کے جوازِ استعمال کو بھی ثابت کرنا پڑتا ہے۔ رات کا ذکر ہے، ستاروں کا ذکر ہے۔ ایسی محفل میں کشتی کہاں سے آ گئی۔ پوچھی زمین کی تو کہی آسمان کی۔ "دھندلا سا" نے شعر کو اور کمزور کر دیا۔ لفظ نو اور رات کا اتصال کچھ اچھا نہیں۔ عصرِ نو کی جگہ عصرِ جدید زیادہ فصیح ہے۔ کشتیٔ حق کی جگہ

بھولے بھٹکے کہا جا سکتا تھا۔ بہر حال یہ شعر اس طرح لکھ سکتے تھے ؎

بھولے بھٹکے کا زمانے میں سہارا تو ہے

رات ہے عصرِ جدید اس کا ستارا تو ہے

صفحہ ۳۸ ؎

دل ہیں ہو سوزِ محبت کا وہ چھوٹا سا شرر

نُور سے جس کے ملے رازِ حقیقت کی خبر

شرر کو چھوٹا سا شرر کہنے کی کیا ضرورت تھی۔ اس سے تو مضمون ہی دب گیا ہے۔ روشن تر لکھ سکتے تھے یا تھوڑی سی توجہ سے صرف روشن شرر باندھا جا سکتا تھا۔ دوسرا مصرعہ بھی شرر کو چھوٹا سا شرر کہنے کی ضرورت ثابت نہیں کرتا۔

صفحہ ۱۶۰ ؎

آہ جولانگاہِ عالم گیر یعنی وہ حصار

دوش پر اپنے اٹھائے سینکڑوں صدیوں کا بار

مصیبت کا بوجھ، غم کا بوجھ کہا کرتے ہیں۔ سینکڑوں صدیوں کا بوجھ مہمل بات ہے۔ آخر اس سے کونسا بوجھ مراد ہے جو قلعے نے اپنے دوش پر اٹھا رکھا ہے۔ اس کے علاوہ ایک بات اور بھی ہے کہ جولانگاہِ عالم گیر کی عمر سینکڑوں صدیاں کس طرح کہی جا سکتی ہے۔ عجزِ طبیعت کی شان یہ ہے کہ ایک خاص لمبی بحر میں مضمون ختم نہیں ہو سکا۔ سلسلہ کلام کا ختم نہ ہونا اور بات تھی مگر یہاں تو جملہ پورا کرنے کی نوبت بھی نہیں آئی۔

صفحہ ۲۶۷ ؎

تیرے مستوں میں کوئی جویائے ہشیاری بھی ہے

سونے والوں میں کسی کو ذوقِ بیداری بھی ہے

شعاعِ آفتاب مصنّف سے ہم کلام ہو رہی ہے اور کہتی ہے کہ تیرے مستوں میں کوئی

جو پائے ہشیاری بھی ہے۔ دنیا کے مست و غافل آدمیوں کو تیرے مستوں کہنا صرف وزن کو پورا کرنا ہے۔ نظم میں کوئی میخانہ قائم نہیں کیا گیا، ساقی ہونے کا دعویٰ بھی کہیں نہیں ہے، پھر کیا شعاعِ آفتاب ہی بہک گئی تھی کہ اس نے بادہ نوشوں کی جگہ تیرے مستوں کہہ دیا۔

صفحہ ۱۶۰ سے

کس قدر اشجار کی حیرت فزا ہے خامشی
بربطِ قدرت کی دھیمی سی نوا ہے خامشی

نوا کو دھیمی نوا کہنے سے حیرت فزائی کا کوئی ثبوت پیدا نہیں ہوتا۔ حالانکہ مصرعۂ اوّل میں حیرت فزائی کے ساتھ لفظ کس قدر بھی کہہ دیا ہے۔ اتنی حیرت افزا خامشی تو یہ ظاہر کر رہی ہے کہ سازِ قدرت بالکل بے کار ہو گیا ہے۔ جب دھیمی سی نوا سنائی دیتی ہے تو خامشی اور وہ بھی اتنی حیرت افزا کہاں رہی۔

صفحہ ۱۰۴ سے

رلاتی ہے مجھے راتوں کو خاموشی ستاروں کی
نرالا عشق ہے میرا، نرالے میرے نالے ہیں

خاموش راتوں میں ستاروں کو دیکھ کر تمام عاشق رویا کرتے ہیں اور نالہ و زاری میں مصروف ہو جاتے ہیں۔ اس میں نرالے پن کی کونسی بات ہے۔ اصلیت یہ ہے کہ مصنف کو مصرعۂ ثانی کے ساتھ مصرعہ لگانا ہی نہیں آیا۔ اگر یوں کہتے تو بندش کا حق ادا ہو جاتا

ع

کبھی رو رو کے ہنستا ہوں کبھی ہنس ہنس کے روتا ہوں
نرالا عشق ہے میرا نرالے میرے نالے ہیں

صفحہ ۱۸۲ سے

تو جو چاہے تو اٹھے سینۂ صحرا سے حباب
رہروِ دشت ہو سیلی زدۂ موجِ سراب

ربطِ کلام کے لحاظ سے دونوں مصرعوں میں کوئی خاص علاقہ نہیں ہے۔ رہروِ دشت کی جگہ دریا کو صحرا بنا سکتا ہے۔ موجودہ حالت میں یہ اعتراض عائد ہوتا ہے کہ جب صحرا میں حباب پیدا ہو گئے تو سراب کا وجود کہاں رہا اور سراب نہیں تو موجِ سراب سے کوئی کیونکر مضروب و ماؤف ہو سکتا ہے۔

صفحہ ۲۰۹ ؎

رہزنِ ہمت ہوا ذوقِ تن آسانی ترا
بحر تھا صحرا میں تُو گلشن میں مثلِ جُو ہوا

مفہوم یہ ہے کہ تیری آرام طلبی نے تجھے کم ہمت بنا دیا پہلے تو صحرا میں ایک سمندر کی طرح بہتا تھا، اب باغ کی ندی بن کر رہ گیا۔ باغ کی ندی تو بحر کے مقابلے میں زیادہ خوبصورتی پیدا کرتی ہے اور وہ باغ کے لیے زیب و زینت ہے اس لیے کم ہمتی ثابت کرنے کے لیے یہ مثال بالکل نامناسب ہے اگر لفظِ گلشن یہاں نہ آتا اور یوں لکھ دیتے کہ ؎

بحرِ بے پایاں تھا لیکن اب مثالِ جُو ہوا

تو یہ عیب واقع نہ ہوتا معلوم ہوتا ہے کہ تن آسانی کی رعایت سے گلشن لکھ دیا گیا ہے مگر اس جھوٹی مصوری سے جو سقم پیدا ہوا وہ رہزنِ ہمت کے زورِ بازو کو بھی بے کار بنا گیا۔

صفحہ ۱۹۸ ؎

تجھے اُس قوم نے پالا ہے آغوشِ محبت میں
کچل ڈالا تھا جس نے پاؤں میں تاجِ سرِ دارا

اس شعر میں کچل ڈالا معیوب ہے۔ تاج کے لیے کچلنا زبان نہیں ہے۔ تاج کے لیے توڑنا یا ریزہ ریزہ کرنا درست ہو سکتا ہے نہ کہ کچلنا۔

صفحہ ۶۵ ؎

اثر یہ بھی ہے اِک میرے جنونِ فتنہ ساماں کا
مرا آئینۂ دل ہے قضا کے رازدانوں میں

جنون کو آئینہ سے کیا تعلق ہے۔ واضح ہو کہ یہ اعتراض نفسِ مضمون پر نہیں ہے۔ صرف بندشِ

شعر سے علاقہ رکھتا ہے۔

صفحہ ۲۷۷ ۔

جلانا ہے مجھے ہر شمعِ دل کو سوزِ پنہاں سے
تری ظلمت میں مَیں روشن چراغاں کر کے چھوڑوں گا
دکھادوں گا جہاں کو جو مری آنکھوں نے دیکھا ہے
تجھے بھی صورتِ آئینہ حیراں کر کے چھوڑوں گا

دونوں شعروں کے مصرعہ ہائے ثانی میں تیری ظلمت اور تجھے بھی حیراں کر کے چھوڑوں گا کہا گیا ہے۔ ظاہر نہیں ہوتا کہ یہاں مخاطب کون ہے۔ کس کی ظلمت میں چراغاں کا عالم ہوگا اور کس کو حیراں کر کے چھوڑوں گا۔ سارے بند میں کہیں بھی کسی خاص ہستی کو مخاطب نہیں کیا گیا اور صراحت مصلحت نہ تھی تو کنایتہً ہی کچھ بتایا ہوتا۔ اس سے پچھلے بند میں ہندوستان والوں سے خطاب ہے۔

اس لحاظ سے یہاں "تمہاری ظلمت" آنا چاہیئے اور "تمہیں" حیراں کروں گا کہنا چاہیے۔ اگلے بند کی ردیف ہی "تو نے" ہے۔ وہ ایک عام استعمال ہے جو کسی غافل آدمی کے ساتھ ہو سکتا ہے۔ اس سے بھی مذکورہ اشعار کا صحیح مخاطب واضح نہیں ہو سکتا۔ سمجھنے کو ہر شخص جو جی چاہے سمجھ لے۔ مگر شعر کا سقم اس سے رفع نہیں ہو سکتا۔

صفحہ ۳۱۰ ۔

عقابی شان سے جھپٹے تھے جو بے بال و پَر نکلے
ستارے شام کے خونِ شفق میں ڈوب کر نکلے

پہلا اعتراض یہ ہے کہ اگر یہ شعر انفرادی حالت میں کسی کے سامنے پڑھا جائے تو وہ اسے ضرور معمہ کہے گا۔ دوسرا عیب یہ ہے کہ مصرعہ ثانی میں ربطِ کلام کے لحاظ سے یہ کہنا چاہیے تھا کہ ملکِ شام کے ستاروں نے نمایاں کام کیا مگر نمایاں کام کیا کی جگہ صرف اتنا ظاہر ہوتا ہے کہ انھوں نے ایک مصیبت سے نجات پائی۔ کوئی بڑا کام کر گزرنا ان لفظوں سے ثابت نہیں ہوتا۔ پس اصل مضمون لفظی رعائتوں میں الجھ کر رہ گیا ہے۔ بہتر ہوتا کہ خونِ شفق کی رعایت سے

دست برداری اختیار کی جاتی۔ اور یہ مصرعہ اس طرح لکھ دیا جاتا ہے۔

ستارے شام کے لیکن اِدھر ڈوبے اُدھر نکلے

صفحہ ۷،۴ اجالا جب ہوا رخصت جبینِ شب کی افشاں کا

نسیمِ زندگی پیغام لائی صبح خنداں کا

اُجالے کا رخصت ہونا آثارِ بد کی دلیل ہے مگر مصرعۂ ثانی میں صبحِ خنداں طلوع ہورہی ہے۔ مصرعۂ اوّل میں تاریکی کا رخصت ہونا بیان کرنا چاہیئے تھا تاکہ آثارِ نیک کا خیال دل و دماغ میں سماجاتا اور اس سے مصرعۂ ثانی نہایت پُر لطف ہوجاتا۔ دوسری بات یہ ہے کہ ایک اُجالے کے بعد دوسرا اُجالا پیدا ہونا کوئی پُر لطف بات نہیں ہے۔ خوفناک تاریکی کے بعد اُجالا پیدا ہونا تاثیرِ شعری کو زیادہ کارگر بناتا ہے۔ نسیم کو نسیمِ زندگی کہنا اس اعتراض کو اور بھی پائیدار ثابت کرتا ہے۔

صفحہ ۷،۴ جگایا بلبلِ رنگیں نوا کو آشیانے میں

کنارے کھیت کے شانہ ہلایا اس نے دہقاں کا

مصرعۂ ثانی میں "اس نے ہلایا" ذوقِ سلیم پر بار معلوم ہوتا ہے اور یہ وزن پورا کرنے کے لیے آیا ہے۔ صرف "ہلایا" کہنا چاہیئے۔ "اس نے ہلایا" کہنے کی کوئی ضرورت نہ تھی۔ اس کی جگہ پیرِ دہقاں لکھا جاسکتا ہے جس طرح بلبل کے ساتھ ایک صفت رنگیں نوا آئی ہے، اسی طرح دہقان کے ساتھ بھی ایک صفت بیان کرنے سے خوش بیانی کا حق ادا ہوسکتا تھا۔ اب یہ عجزِ طبیعت کے سوا اور کچھ بھی نہیں۔ اس کے علاوہ دہقان کو پیرِ دہقاں لکھنے میں یہ خوبی بھی پیدا ہوتی تھی کہ پیر زیادہ درماندہ و اُفتادہ ہوا کرتا ہے۔

صفحہ ۷،۴ طلسمِ ظلمتِ شب سورۂ والنور سے توڑا

اندھیرے میں اڑایا تاجِ زرشمعِ شبستاں کا

جب ظلمتِ شب کا طلسم ٹوٹ چکا اور جبینِ شب کی افشاں کا اُجالا بھی رخصت ہوچکا، صبحِ

خنداں طلوع ہو چکی تو اتنے ثبوت بیان کر چکنے کے بعد یہ اندھیرا کہاں سے آگیا۔ کیا یہ تاج زر کو اڑانے کے لیے پیدا کر لیا گیا ہے۔ افسوس کہ سابقہ اشعار کے سلسلۂ کلام کو مدِ نظر رکھنا تو درکنار، اسی شعر کے مصرعۂ اول کا لحاظ بھی نہیں کیا گیا کہ اس میں کیا لکھ آئے ہیں۔ دوسری خرابی اس شعر میں یہ ہے کہ وہ طاقت جو ایک مقدس سورۂ والنور کا وِرد کر رہی ہے۔ اندھیرے میں چوریاں کس طرح کر سکتی ہے۔

صفحہ ۱۴۰ ؎ دیا یہ حکم صحرا میں ، چلو اے قافلے والو
چمکنے کو ہے جگنو بن کے ہر ذرہ بیاباں کا

بھلا کبھی دن کو بھی جگنو چمکا کرتے ہیں۔ کیا خوب فرمایا ہے۔ نسیمِ صبح نے صحرا میں یہ حکم دیا کہ اے قافلے والو! سفر اختیار کرو۔ کیونکہ بیابان کا ہر ذرہ جگنو بن کر چمکنے والا ہے۔ مطلب تو یہ تھا کہ آفتاب طلوع ہونے والا ہے۔ کیوں سو رہے ہو۔ مگر اس کو اس طرح بیان کرنا کہ ذرے جگنو بن کر چمکنے والے ہیں۔ ایک نمایاں عیب ہے۔ دوسرا سقم یہ ہے کہ جگنو برسات کے دنوں میں چمکا کرتے ہیں، باغوں اور سرسبز زمین میں چمکا کرتے ہیں۔ اور جگہ بھی ہوں گے مگر کم از کم بیاباں میں تو نہیں ہوا کرتے۔ مگر یہاں بیاباں کے ہر ایک ذرے کو جگنو بنا کر اڑایا جاتا ہے اور وہ بھی دن کے وقت۔

صفحہ ۱۴۱ ؎ پھر اٹھی ایشیا کے دل سے چنگاری محبت کی
زمیں جولاں گہِ اطلس قبایانِ تتاری ہے

دوسرے مصرعہ میں لفظی شان و شوکت خوب ہے۔ مگر کیا محبت کی چنگاری کا یہ اثر ہونا چاہیئے کہ ساری زمین تاتاریوں کے حملے سے تہ و بالا ہو جائے اور کیا ایشیائی محبت کی خصوصیت یہی ہے، اس کے علاوہ ایک سقم یہ ہے کہ چنگاری کو تاتاریوں کی جولاں گاہ سے کیا مناسبت ہے اور اس لفظ کو فوجی گھوڑوں کی نقل و حرکت سے کیا علاقہ ہے۔ پس یہ شعر لفظاً و معناً دونوں پہلوؤں سے ناقص ہے۔

صفحہ ۳۲۷ ـ تہذیب کے مریض کو گولی سے فائدہ
دفعِ مرض کے واسطے پل پیش کیجیے

تہذیب کا مریض کوئی ٹکسالی لفظ نہیں ہے۔ مریضِ غم اور مریضِ محبت کی طرح مریضِ تہذیب کی کوئی سند نہ مل سکے گی۔ مصرعہ ثانی میں جسمانی مرض کہنے سے مطلب پورا ہوتا ہے یعنی کوئی جسمانی بیماری ہو تو آپ پل پیش کریں۔ مگر صرف دفعِ مرض کہہ دیا جس سے شعر کی بندش بالکل کمزور رہ گئی اور مضمون بھی مٹ کر رہ گیا۔

ہمارا سلسلۂ مضمون یہاں ختم ہوتا ہے۔ اس سلسلہ میں اکثر جگہ مصرعوں اور اشعار کو اصلاح کردہ حالت میں پیش کیا گیا ہے۔ اپنے اعتراضات کو واضح کرنے کے لیے ہم نے ایسا کیا ہے ورنہ اصلاح کا ہمیں کوئی حق حاصل نہ تھا اور نہ اس کی قابلیت کا دعویٰ۔ آخر میں یہ گزارش ہے کہ ہمارے اعتراضات محض اس بنیاد پر کھڑے ہیں کہ اقبالؔ کو ایک مستند شاعر کیوں نہیں مانا جاتا۔ ہم نے اس کی وجہ اپنی بساط کے موافق نہایت تفصیل سے لکھ دی ہے۔ اور اچھی طرح ثابت کر دیا ہے کہ مستند شاعر نہ ہونے کے وجوہ کیا ہیں۔ اتنا کچھ لکھ جانے کے بعد بھی ہم اقبالؔ کو مستند شاعر نہیں تو شاعر اور اچھا شاعر ضرور مانتے ہیں اور پنجاب کے لیے فخر و عزت کا سرمایہ خیال کرتے ہیں۔

مطبوعاتِ کالی داس گپتا رضاؔ

۱۔ شعلۂ خاموش (مجموعۂ کلام)
۲۔ شورِ شرِ پنہاں (")
۳۔ شاخِ گل (")
۴۔ اُجالے (نعتیہ کلام)
۵۔ گیت اور بھجن
۶۔ شعورِ غم (رثائی کلام)
۷۔ شعاعِ جاوید (رباعیات)
۸۔ دی سائلنٹ فلیم (انگریزی)
۹۔ اوڈ ٹو ایسٹ وِنڈ (")
۱۰۔ غزل گلاب (غزلیات)
۱۱۔ نظم سمندر (نظمیں)
۱۲۔ قدسی الہ آبادی اور نعت قدسی
۱۳۔ ہندوستانی مشرقی افریقہ میں
۱۴۔ علی سردار جعفری اپنی بہنوں کی نظر میں
۱۵۔ سہود سراغ
۱۶۔ فرہنگِ عارفاں
۱۷۔ بہارِ اردو گلشنِ مشرقی افریقہ میں
۱۸۔ منثوراتِ جوشؔ ملسیانی
۱۹۔ مکتوباتِ جوشؔ ملسیانی
۲۰۔ جوشؔ ملسیانی مع انتخابِ کلام
۲۱۔ چکبست اور باقیاتِ چکبست
۲۲۔ کلیاتِ چکبست
۲۳۔ مقالاتِ چکبست
۲۴۔ چکبست۔ کچھ بازدید کچھ پیش رفت
۲۵۔ انتخابِ آتشؔ و غالبؔ از چکبست
۲۶۔ متعلقاتِ غالبؔ
۲۷۔ آبِ حیات میں ترجمۂ غالبؔ
۲۸۔ دنیائے صباح
۲۹۔ غالبیات چند عنوانات
۳۰۔ دیوانِ غالبؔ (۱۸۴۱ء) عکسی
۳۱۔ دیوانِ غالبؔ (۱۸۶۲ء) عکسی
۳۲۔ دیوانِ غالبؔ کامل تاریخی ترتیب سے
۳۳۔ دیوانِ غالبؔ متداول تاریخی ترتیب سے
۳۴۔ غالبؔ درونِ خانہ
۳۵۔ غالبؔ کی بعض تصانیف
۳۶۔ پنج آہنگ میں مکاتیبِ غالبؔ
۳۷۔ " " چند شخصی اور غیر شخصی حوالے
۳۸۔ اسد اللہ خاں غالبؔ مُردہ
۳۹۔ غالبؔ کا ایک مشاق شاگرد
بالمکند بے صبر۔ حیات اور انتخابِ تصانیف
۴۰۔ " بیات۔ کچھ مطالعے اور مشاہدے
۴۱۔ انتخابِ رقعات و انشائے غالبؔ